ŚWIAT FOTOGRAFII

31

ZMIANY W PRAWIE AUTORSKIM

W dniu 31 lipca 1952 r. weszła w życie nowa ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim, ogłoszona w Dzienniku Ustaw Nr 34, pozycja 234. Przedwojenna ustawa o prawie autorskim utraciła moc prawną.

Tak się złożyło, że nowe prawo autorskie wchodzi w życie w czasie, gdy na łamach Świata Fotografii drukowane są kolejno moje wyjaśnienia i komentarze, odnośnie, jak dotychczas, prawa autorskiego, które już dzisiaj możemy nazywać starym, wzgl. dawnym. Laikom może się więc wydawać, że naturalną konsekwencją tego faktu jest konieczność wymazania z pamięci treści wszystkich dotychczasowych wyjaśnień zamieszczonych w niniejszym dziale, jako już nieaktualnych.

Otóż tak nie jest. Wprawdzie nowe prawo autorskie różni się oczywiście od prawa dawnego i to pod wieloma względami, ale to co napisałem na temat podstawowych pojęć o prawie autorskim — posiada nadal praktyczną wartość. Ogółowi Czytelników nie sprawi zresztą większej trudności „zaktualizowanie" nabytych wiadomości.

Zanim przystąpię do omawiania następnych zagadnień praktycznych, wynikających z prawa autorskiego poinformuję teraz Czytelników przede wszystkim o tych nowych przepisach, które odnoszą się do przedmiotu prawa autorskiego oraz do prawa autorskiego osobistego i dzięki temu pojęcia uprzednio opisane nabiorą nowej, aktualnej treści.*)

A — Przedmiotem prawa autorskiego jest, w myśl art. 1 § nowej ustawy: „każdy utwór literacki naukowy i artystyczny, ustalony w jakiejkolwiek postaci". Zaraz jednak art. 2 § 1 ustawy stanowi, że „utwór, wykonany sposobem fotograficznym lub do fotografii podobnym, jest przedmiotem prawa autorskiego, jeżeli na utworze uwidoczniono wyraźnie zastrzeżenie prawa autorskiego".

Nic zatem w tym względzie nie uległo zmianie. Pozostał także wymóg wskazywania roku wykonania. W wypadku nie zachowania tego warunku prawo autorskie „ma skutek przeciwko osobom trzecim tylko wówczas, gdy wiedziały, że czas trwania prawa autorskiego jeszcze nie upłynął". Moi Czytelnicy oczywiście pamiętają, że zaniedbanie uwidocznienia zastrzeżenia praw lub roku wykonania, ma skutek jedynie odnośnie prawa autorskiego majątkowego, którego trwanie jest ograniczone czasem. I tutaj nowa ustawa wymaga nowego komentarza.

Otóż, jak wiemy, dawna ustawa wyznaczała czas trwania prawa autorskiego majątkowego na lat 10 od końca roku w którym wykonano fotogram. Natomiast nowa ustawa stanowi w art. 27, że prawo majątkowe „do utworu fotograficznego lub otrzymanego w sposób podobny do fotografii" gaśnie z upływem lat 10 od pierwszej publikacji. Rzecz jasna, że w praktyce rok wykonania fotogramu nie musi się pokrywać z rokiem, w którym ten fotogram po raz pierwszy opublikowano. Dla ustalenia okresu ochrony autorskiego prawa majątkowego będzie więc teraz ważny rok w którym dokonano pierwszej publikacji, a nie rok powstania utworu.

W tych warunkach wydaje się oczywiste, że wyrażenie w art. 2 § 2 ustawy iż „należy uwidocznić rok wykonania utworu" — nie można rozumieć dosłownie, gdyż wskazywanie obecnie daty powstania fotogramu nie ma znaczenia dla ustalenia okresu trwania prawa majątkowego i z tego powodu uwidocznienie takiej daty pozbawione jest celu. Cytowane wyrażenie trzeba natomiast rozumieć w ten sposób, że należy uwidoczniać rok wykonania publikacji. Tak więc np. na pocztówkach zawierających reprodukcję fotogramu winno się podawać rok w którym po raz pierwszy dany fotogram został opublikowany, a więc np. rok w którym wykonano pierwsze wydanie danej pocztówki itp., a nie rok w którym autor stworzył zreprodukowany oryginał.

*) Patrz „Świat Fotografii" Nr Nr 27 do 29 — przyp. redakcji.

Zachodzi z kolei pytanie co należy w każdym wypadku rozumieć przez „publikację".

Zdaniem moim, nie można uważać za opublikowany takiego nawet fotogramu, który był wystawiony na widok publiczny przez określony czas trwania wystawy, ale nie został zreprodukowany i rozpowszechniony. Gdyby wystawienie traktować jako publikację, należałoby od roku pierwszego wystawienia obliczać bieg okresu wygaśnięcia prawa majątkowego i rok ten uwidocznić na utworze. Takie traktowanie sprawy nie wydaje mi się jedna słuszne, gdyż odstręczyło by twórców od publicznego wystawienia swych najlepszych, nowych fotogramów, z obawy przedwczesnego rozpoczęcia biegu terminu wygaśnięcia prawa majątkowego, zanim jeszcze autor zdążył ze swej pracy wyciągnąć jakąkolwiek korzyść majątkową — korzyść, którą można uzyskać nie z wystawienia, ale przede wszystkim z odstąpienia prawa reprodukcji, czyli z właściwej i rzeczywistej publikacji dzieła. Zresztą za uznaniem wystawienia dzieła za publikacje nie przemawiają żadne, specjalne argumenty, a przeciwnie: z istoty pojęcia „publikacji" wynika, że jest ono ściśle związane z reprodukcją i rozpowszechnieniem.

W odniesieniu do utworów nieopublikowanych 10-cio letni termin wygaśnięcia autorskich praw majątkowych nie biegnie. Jest to oczywisty wniosek, wypływający z brzmienia art. 27, pkt. 1) i 4) nowej ustawy o prawie autorskim. Co to oznacza? Oznacza to, że prawo autorskie majątkowe nie wygasa automatycznie po upływie 10 lat od narodzin fotogramu, tak jak to było dotychczas. Okres 10-cio letni zaczyna biedz dopiero w zależności od daty opublikowania, czyli od momentu zawisłego od woli twórcy już istniejącego fotogramu. W praktyce oznacza to przedłużenie ochrony jaką autorowi zapewnia prawo majątkowe. Owe przedłużenie nie jest wprawdzie spowodowane wyraźnym zwiększeniem ilości lat trwania okresu ochronnego po rozpoczęciu biegu jego wygaśnięcia, ale jest rezultatem ustanowienia nowego (o wiele słuszniejszego) momentu, od którego ten bieg się rozpoczyna.

Ponieważ obecnie w stosunku do fotogramów nieopublikowanych nie biegnie specjalny okres wygaśnięcia prawa majątkowego, zatem takie fotogramy korzystają z ochrony na zasadach ogólnych prawa autorskiego, a więc autorskie prawa majątkowe twórcy fotogramu nieopublikowanego gasną zasadniczo dopiero z upływem lat dwudziestu od roku, w którym twórca zmarł. (Odnośnie bowiem ogółu dzieł literackich, naukowych i artystycznych czas trwania autorskich praw majątkowych został skrócony z 50 na 20 lat od śmierci autora). W polskim prawie autorskim jest to zaiste rewolucyjne dla fotografiki osiągnięcie!

Jeszcze należy wyjaśnić co ma „uwidocznić" na fotogramie autor utworu nieopublikowanego, skoro do takiego utworu nie odnosi się jeszcze żaden „rok wykonania" publikacji, a ustawa uzależnia jednak skuteczność autorskich praw majątkowych od zamieszczenia takiej wzmianki.

Otóż obok klauzuli zawierającej zastrzeżenie praw autorskich należy zamieścić na nieopublikowanym utworze taką wzmiankę, z której by wynikało, że dany fotogram dotychczas nie był opublikowany, a zarazem należy, według mego przekonania, zamieścić rok, w którym właśnie tą wzmiankę uczyniono. Przykładowo całość wzmianki mogła by zatem tak brzmieć: „Prawo autorskie zastrzeżone. Dotychczas nieopublikowano. Rok 1952." Rzecz prosta, że można użyć innych wyrażeń lub zastosować inny układ — byle sens był taki sam. Tego rodzaju wzmianka stanowić będzie ostrzeżenie wskazujące nie tylko, że autorskie prawa majątkowe są chronione i jeszcze nie wygasły, ale iż nawet nie zaczął biedz specjalny 10-cio letni okres wygaśnięcia tego prawa, a zatem, że wszyscy muszą permanentnie liczyć się z istnieniem autorskiego prawa majątkowego odnośnie danego utworu. Dopiero napotkanie innego egzemplarza danego dzieła (albo jego reprodukcji) z którego by wynikało, że publikacja już nastąpiła — uprawniło by osobę trzecią do obliczenia okresu ochronnego i ewentualnego wyciągnięcia konsekwencji po jego upływie.

(Dokończenie na str. III. okładki)

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK VII PAŹDZIERNIK 1952 R. NUMER 31

SPIS RZECZY

JURIJ JEKIELCZIK

Światło*)

Podstawowym środkiem dla otrzymania obrazu fotograficznego jest światło.

Dzięki światłu człowiek widzi otaczający go świat, przedmiotową przestrzeń i wszystko to co się w niej znajduje, dostrzega bryłę i kształt przedmiotów oraz określa barwę i walor.

Promienie świetlne, odbijane przez przedmioty i oświetloną przestrzeń, tworzą na światłoczułym materiale obraz fotograficzny.

Obok zdolności dawania obrazu, światło jest w fotografii i kinematografii podstawowym środkiem twórczego przedstawienia przedmiotowej rzeczywistości.

Każde oświetlenie powoduje tworzenie się i rozkład światłocieni, które zarysowują bryłę i kształt postaci i przedmiotów.

Jeżeli w malarstwie i fotografii barwnej środkiem oddania kształtu bryłowatego przedmiotów są kolor i światło, to, w fotografii czarno-białej środkiem takim jest światłocień, tworzący walor. Światło rzeźbi kształty i ukazuje bryłę.

Umiejętnie zastosowane światło zdolne jest przetwarzać rzeczywistość w ten sposób, że obraz jej może przybierać różny charakter. W zależności od zadania, jakie sobie postawił autor obrazu, może on światłem podkreślić lub złagodzić plastykę przedstawianych postaci i przedmiotów.

Wiemy, że im więcej światła odbija ciało, tym jaśniejsze się nam wydaje; im mniej odbija światła, tym wydaje się ciemniejsze. A więc, od ilości padającego na przedstawiane przedmioty światła zależeć będzie ich jasność, to jest walor. Razkład świetłocienia uzależniony jest zawsze od charakteru źródła światła. Rozkład i charakter światłocieni otrzymanych przy oświetleniu słonecznym, różni się od otrzymanych przy oświetleniu światłem sztucznym, naprzykład lampą stołową.

*) Jest to tłumaczenie VII rozdziału z książki radzieckiego autora Premii Stalinowskiej J. Jakielczika pt. „Mistrzostwo plastyczne w fotografii". Wyd. Goskinoizdat, Moskwa 1951.

Przy tworzeniu dzieła plastycznego nadzwyczaj ważnym jest prawidłowe oddanie w nim charakteru źródła światła, gdyż tym samym określamy czas i miejsce akcji. Oświetlenie słoneczne lub księżycowe, oświetlenie elektryczne lub światłem, którego źródło znajduje się poza polem obrazu zawsze będą odpowiednio charakteryzowały zdjęcie.

Jeżeli będziemy mieli przed sobą kilka przedmiotów o jednakowych powierzchniach, zabarwionych na różne kolory, nie całkowicie pochłaniające światło, to stosując źródła światła o różnej intensywności, możemy osiągnąć zupełne zrównanie ich w walorze. Stosując źródła światła o różnej intensywności, możemy też wywołać wrażenie, że przedmioty, zabarwione na kolory ciemniejsze, będą wyglądały jaśniejszymi i, odwrotnie, przedmioty jaśniejsze wydadzą się ciemniejszymi.

Wnioskujemy stąd, że światło jest środkiem zmiany i przegrupowania walorów i że powstanie waloru, podobnie jak naturalną barwą przedmiotów określa się światłocieniem. Ponieważ światło staje się czynnikiem zmiany i przegrupowaniem waloru, to też oświetlenie przedstawianych przedmiotów powinno odpowiadać walorowemu rozwiązaniu obrazu.

U artysty fotografa mogą zachodzić duże możliwości oświetlenia: pierwsza, gdy rozporządza on przyborami oświetlającymi, którymi może on oświetlać przedmiot zdjęcia, przesuwając je i ustawiając w miarę potrzeby, kierując nimi i osiągając tym samym konieczny dla swego zamierzenia rozkład światłocienia, podkreślenie bryły i rozwiązanie walorami; druga gdy zmuszony on jest wybierać oświetlenie odpowiadające jego zamierzeniom plastycznym. W wypadku takim musi on albo umieścić przedmiot najkorzystniej w stosunku do źródła światła, albo wyczekiwać najbardziej korzystnego kierunku promieni słonecznych, jeżeli zdjęcia dokonuje w naturze.

W przyrodzie możemy obserwować nadzwyczaj ciekawe pod względe barwy i malowniczości tematy, które, po sfotografowaniu w walorach czarno-biało-szarych, robią wrażenie mdłych i bezbarwnych.

Jaskrawo zielone drzewa, błękitne niebo, wielobarwne, oświetlone słońcem kwiaty dadzą w naturalnych barwach

wrażenie żywe. Lecz na zdjęciu, oddane w jednym walorze, wydadzą się mdłe, bezbarwne i jednostajne. Jeśli artysta musi przedstawić taki temat, to winien on wyczekać potrzebnego kierunku promieni słonecznych, które pogłębią cienie, zmienią walor nieba i wytworzą takie przegrupowanie walorowe, które pozwoli wyraziście i ze zróżnicowanymi walorami oddać ten przedmiot.

Można mówić o dwóch możliwych metodach oświetlenia w fotografii: o oświetleniu światłem skierowanym i rozproszonym. Oświetlenie przedmiotu światłem skierowanym (światło słońca lub przyrządu oświetlającego jaki oświetla przedmiot zdjęcia) tworzy światłocieniowy bryłowy rysunek obrazu. Obecność światła odbitego przy oświetleniu światłem skierowanym może do pewnego stopnia zmiękczyć twardość cieni i uczynić obraz bardziej plastycznym, i, tym samym lżejszym. W plenerze, przy świetle słonecznym, oswietleniem rozproszonym będzie światło odbijane przez przedmioty i niebo. Przy oświetleniu sztucznym istnieją specjalne urządzenia dla miękkiego światła rozproszonego, składające się z kilku źródeł otwartego światła punktowego.

Wykorzystując światło odbite albo źródła światła rozproszonego, artysta fotograf powinien dążyć do osiągnięcia tej lub innej wyrazistości światłocienia, a zatem, różnej plastyki i bryłowatości obrazu i różnego jego rozwiązania walorowego.

Światło słoneczne zależnie od pory dnia, pory roku i zachmurzenia nieba może być nadzwyczaj bogate i różnorodne w swym charakterze. Przebłyskując przez chmury może ono oświetlać temat plamami, które stwarzają różnorodne co do swego wyrazu efekty.

Jeżeli, przy korzystaniu z oświetlenia słonecznego, artysta fotograf jest w pewnej mierze zależny od niego, to, posługując się światłem sztucznym, staje się on wszechwładnym panem i może operować źródłem światła w zależności od swego zamierzenia i wybranego rozwiązania walorowego.

Rozkład światłocienia w obrazie, oparty na zastosowaniu zasady rozwiązania światłocieniowego, zarysowuje kształt przedmiotu, uwydatnia jego bryłę i określa rzeźbę i strukturę (fakturę) jego powierzchni.

Przy zastosowaniu światła skierowanego stosunki walorów będą się zmieniały w zależności od intensywności oświetlenia danego przedmiotu. To znaczy, że będzie się zmieniała i gradacja od czerni do bieli, to jest walor.. Obraz, uzyskany przy posługiwaniu się tą metodą, nazwiemy światłocieniowym, będzie on bardziej kontrastowy i bardziej bryłowaty.

Drugim sposobem oświetlenia, jak wspominaliśmy wyżej, jest metoda oświetlenia światłem rozproszonym, stosowanie której daje walorowy rysunek tematu. Bryła i kształt przedmiotu, nie zmienione światłocieniem, określane są w nim walorami. Cieni w takim obrazie prawie nie ma. Światło spokojnie i miękko rzeźbi kształt przedmiotów. Jednak gradacja walorów, rysująca bryły i kształty przedmiotów, sama przez się staje się faktycznie przejściem od światła ku cieniom, nie mającym tu ostrych zarysów liniowych, przejrzystych i rozpoczynających się miękko, płynnie. Obraz walorowy odczuwa się jako bardziej płaszczyznowy niż światłocieniowy.

Przykładem oświetlenia rozproszonego w plenerze będzie oświetlenie dzienne podczas chmurnej pogody. Dla takiego oświetlenia charakterystyczną jest równomierność rozłożenia, słabe podkreślenie bryłowatości tematu, względne zachowanie naturalnych walorów przedmiotu, a także brak kontrastów światła i cieni (stosunki walorowe w tym wypadku pozostają takie same, jak je obserwujemy w rzeczywistości).

Światłem rozproszonym, tworzącym obraz walorowy, posiłkujemy się wówczas, gdy temat wymaga delikatnych przejść walorowych i spokojnego ujęcia.

W tematach dostatecznie zróżnicowanych pod względem kształtów i walorów, oświetlenie światłem skierowanym może stwarzać zbyteczną pstrokaciznę na skutek mnóstwa ostrych światłocieni. W takich wypadkach dodatkowe oświetlenie światłem rozproszonym usunie ostry światłocień i pomoże oddać obraz bardziej spokojnie.

Jeżeli przedmioty posiadają kształty słabo modelowane, słabo wyrażoną bryłę, to uzewnętrznić tę bryłę można jedynie wykorzystując światło skierowane.

Twarze ludzkie, oświetlone światłem rozproszonym, w obrazie walorowym mogą być oddane dostatecznie plastycznie. Niemożliwym jest wykazać wyższość jednej metody oświetlenia nad drugą, zupełnie podobnie, jak niemożliwym jest wskazać, w jakich wypadkach posługiwać się tą czy inną metodą oświetlenia.

Metoda oświetlenia powinna być dobieraną przez artystę za każdym razem w zależności od charakteru przedstawianego materiału, tematu i jego treści.

Mówiliśmy wyżej, że światło określa wygląd i kształty przedmiotu. Rozpatrzmy, jak wpływa światło na dostrzeganie bryły, kształtu i materiału przedmiotu w obrazie.

Każdy przedmiot, istniejący w rzeczywistości, składa się z jakiejś substancji, tworzącej jego masę. Masa przedmiotu zajmuje w przestrzeni określone miesce, to jest tworzy jego bryłę. Bryła ta ograniczona jest zarysami zależnymi od zespołu wypukłości i zagłębień na powierzchni masy przedmiotu, które właśnie tworzą jego kształt zewnętrzny. W ten sposób, zewnętrzny wygląd przedmiotu zależny jest od objętości i formy.

Wrażenie objętości i wypukłości przedmiotu na płaszczyźnie obrazu wytwarza się gradacjami ciemnych i jasnych walorów. Przedmioty mogą być w swoim kształcie rozmatie. U jednych kształt może być wyrażony jasno i wyraźnie, u innych mglisto i niewyraźnie. U jednych przedmiotów kształt może być zaokrąglony, płynny, u drugich — ostry i kanciasty.

Światło, modelujące kształty przedmiotów, rozkłada się na ich powierzchni zgodnie z prawem fizyki głoszącym, że jasność jest odwrotnie proporcjonalna do kwadratu odległości. W ten sposób przy świetle skierowanym lub świetle padającym prostopadle do płaszczyzny przedmiotu, wszystkie jego miejsca bardziej wypukłe będą oświetlone jaśniej niż zagłębienia, gdyż miejsca wypukłe będą się znajdowały bliżej źródła światła niż zagłębienia. Wynika stąd, że odpowiednio umieszczone w stosunku do przedmiotów światło może w mniejszym lub większym stopniu zwiększać wrażenie kształtu i bryły w obrazie lub zmniejszać je w zależności od wymagań i ujęcia tematu przez artystę.

Światło, skrywające cienie, wyrównane we wszystkich płaszczyznach, tworzących kształt przedmiotu, uczyni jego obraz płaskim. Przeciwnie, światło podkreślające różnicę jasności różnie oddalonych płaszczyzn przedmiotu, podkreśli wypukłość jego i bryłowatość w obrazie. Dla otrzymania takiego lub innego efektu oświetlenia, charakteryzującego kształt przedmiotów, artysta posługuje się, jak mówiliśy wyżej, światłem słonecznym lub sztucznym. W plenerze osiąga się potrzebną ostrość światłocieni, albo wyczekując pory, gdy niebo pokryte jest chmurami i jaskrawość światła słonecznego ulega zmiękczeniu i pojawia się większa przejrzystość w cieniach, albo uzyskując konieczną przejrzystość cieni przy pomocy ekranów odbijających lub luster. Przy oświetleniu sztucznym odpowiednie umieszczenie przyrządów oświetlających pomaga osiągnąć głębokość lub przejrzystość cieni.

Identyczność gradacji światłocienia w obrazie i w naturze, bynajmniej nie jest gwarancją dobrej jakości obrazu. Gradacja światłocienia w naturze bynajmniej nie często jest dostatecznie dobrą aby zapewnić opracowanie plastyczne przedstawianych przedmiotów. Dlatego artysta fotografii może tą gradację zmieniać podporządkowując ją swemu artystycznemu zamierzeniu.

Obok bryły i kształtu przedmiotów powinno być w obrazie realistycznym oddane pojęcie o materiale, z jakiego zrobiony jest przedmiot. Każdy materiał charakteryzuje się zewnętrznie gęstością masy i wagą. Wrażenia te składają się z naszego wyobrażenia o otaczających nas konkretnych przedmiotach. Z doświadczenia wiemy, że żelazo jest cięższe od drzewa, w obrazie wrażenie to osiąga się prawidłowym oddaniem widocznej struktury powierzchni przedmiotu.

Wrażenie sprężystości, miękkości, twardości, lekkości lub ciężkości, gęstości lub porowatości charakteryzuje materiał z którego zrobiony jest przedmiot i daje, w ten sposób, pełne wyobrażenie o nim. W obrazach, w których nie oddane zostało wrażenie wagi — ciężaru przedstawianych przedmiotów, nie ma charakterystyki materiału, z którego są one zrobione, wszystko wygląda lek-

kie, niematerialne, kartonowe a więc nie odpowiadające realnej rzeczywistości.

Materialna charakterystyka przedmiotu i wrażenie jego wagi oddaje się w obrazie ukazaniem powierzchni tego przedmiotu — jego faktury. Pod pojęciem faktury materiału w sztukach plastycznych rozumiemy strukturę jego powierzchni. Zewnętrznie możemy sądzić o tym, z jakiego materiału zrobiony jest przedmiot jedynie według struktury jego powierzchni. Uwydatnić w mniejszej lub większej mierze tą strukturę możemy tylko przy pomocy światła. Struktura określa się stanem jej powierzchni, jej nierównością. Przy przesuwaniu źródła światła cienie spowodowane nierównościami powierzchni będą się zmniejszały lub zwiększały; znalazłszy potrzebną długość tych cieni i tworzących się blików, można znaleźć wycinek powierzchni dający najbardziej prawidłowe wrażenie o materiale, z jakiego zrobiony jest przedmiot, i o jego wadze.

Wynika z tego, że przy pomocy odpowiednio ustawionego światła można ujmować fakturę przedmiotów w zależności od zamierzeń artysty. Wiemy, że w kinematografii kartonowe i drewniane modele metalowych mostów i murowanych gmachów, dzięki umiejętnemu oświetleniu, wyglądają na tyle przekonywująco, że widz nie ma żadnych wątpliwości, że zdjęcia z takimi modelami nie są robione w naturze.

Ponieważ faktura uwarunkowana jest stanem powierzchni i w fotografii oddaje się jej obrazem, więc charakter tych lub innych faktur zależny jest od ich zdolności odbijającej. Rozróżniamy powierzchnie matowe, błyszczące i połyskujące. Powierzchnie matowe dzięki swej strukturze posiadają zdolność odbijania światła we wszelkich kierunkach i rozpraszania go. Mają one właściwość wydawania się jednakowo jasnymi z różnych punktów patrzenia. Błyszczące (polerowane) powierzchnie odbijają światło w zależności od kąta jego padania i posiadają wysoki współczynnik pochłaniania. Stąd powierzchnie błyszczące wyglądają na poszczególnych swoich obszarach, zależnie od punktu widzenia, to jako jasne, to jako ciemne. Przy fotografowaniu powierzchni błyszczących dla uniknięcia wielkiej kontrastowości należy do prawidłowego oddania ich w obrazie stosować miękke światło rozproszone.

W polerowanych powierzchniach błyszczących odbijają się otaczające je przedmioty. W powierzchniach matowych przedmioty nie odbijają się, a padające na nie promienie światła rozpraszają się wskutek nierówności powierzchni na wszystkie strony.

Powierzchnie połyskujące przedstawiają powierzchnie matowe, na które nałożona została warstwa połysku, naprzykład polewa na porcelanie. W zależności od kąta padania światła mogą je one odbijać słabymi blikami.

Przy oddaniu faktury stopień ostrości obrazu wywiera wpływ na jej charakter. Nadmierna ostrość może rysować faktury zbyt szczegółowo, a nieostrość w ogóle zniweczyć całe wrażenie faktury.

Szczególnego znaczenia nabiera zagadnienie ostrości obrazu przy oddaniu faktury przedmiotów, które nie mają ustalonej, stałej formy, a zmieniają ją przy różnych wpływach zewnętrznych, jak na przykład, tkaniny, substancje sypkie, futra. Tu, obok światła, ostrość obrazu będzie czynnikiem określającym ujęcie faktury. W obrazie realistycznym oddanie faktury materiału staje się koniecznym gdyż nadaje to obrazowi cechy prawdziwości.

Rozkład źródeł światła w stosunku do fotografowanego przedmiotu, jak wskazywaliśmy wyżej, powoduje ten lub inny rozkład światłocieni. Światło, umieszczone za przedmiotem, tworzy obraz sylwetkowy dla którego charakterystycznym jest jasny, wyrazisty kontur liniowy przedmiotu. Cień skrywa szczegóły kształtu, a w zależności od jego głębokości i przejrzystości przedmiot zostaje oddany w sposób uogólniony: albo zupełnie płasko, jeżeli cień jest głęboki, albo w ogólnym zarysie swych mas, jeśli cień jest nieco przejrzysty. Dla oddania ogólnych zarysów przedmiotu wystarczy umieszczenie źródła światła poza przedmiotem fotografowanym albo odpowiednie umieszczenie przedmiotu względem światła.

Światło umieszczone przed przedmiotami fotografowanymi, tak zwane światło płaskie, będzie nieco zmiękczało ich ostre zarysy i kryło wszelkie wypukłości i zagłębienia znajdujące się na powierzchni przedmiotu; podobnie będzie się gubiła i struktura powierzchni przedmiotu, to jest jego faktura.

Obraz otrzymany przy zastosowaniu światła przedniego będzie niedostatecznie bryłowaty na skutek tego, że cienie przedmiotów i cienie na przedmiotach będą prawie nieobecne — ułożą się one za przedmiotami i na obrazie zostaną nimi zasłonięte.

Najbardziej dokładnie i wyraziście modeluje kształt światło boczne, to jest oświetlenie, przy którym źródło światła umieszczone jest pod kątem; tworzy ono cienie zarówno od samego przedmiotu jak i od wszystkich wypukłości znajdujących się na jego powierzchni.

Rozkład cieni rzucanych przez fotografowane przedmioty, ma w kompozycji plastycznej nie mniejsze znaczenie niż układ samych przedmiotów. Zagmatwane cienie, padające jeden na drugi, mogą często zniekształcić wyobrażenie o kształcie przedmiotu i, odwrotnie, dobrze dobrany cień może wyraziście określić kształt i układ przedmiotu w przestrzeni i powiązać różne elementy obrazu w jedną całość wzrokową.

Wiadomo, że silne światło, podobnie jak i głęboki cień, skrywają wyrazistość rzeźby, szczegółów i kształtów. Wynika z tego, że odpowiedni układ światłocieni w zależności od intensywności źródła światła może powodować potrzebne uogólnienie, kryjące drobne szczegóły, nie mające znaczenia dla charakteru przedstawionego przedmiotu. Ustosunkowanie światłocieni, w zależności od intensywności źródła może powodować wrażenie silnego, jaskrawego światła i ciemnego głębokiego cienia.

W zależności od charakteru źródeł rozkład światłocieni różni się kształtami, gradacjami i stosunkiem obszarów świateł i cieni w przedstawianej przestrzeni. Według układu tego możemy sądzić o charakterze źródła światła, a sąd ten już daje realne wyobrażenie, jak to omawialiśmy wyżej, o miejscu akcji — czy to jest plener czy wnętrze; o czasie, w którym się ona toczy, — dzień, noc zmrok. Te konkretne wyobrażenia, właściwe; każdemu obrazowi realistycznemu, będą wpływały na stan emocjonalny, jaki wywołuje obraz u widza.

Cień, będący ciemną plamą walorową, wpływa na rozwiązanie walorowe kompozycji; prócz tego, cień, posiadający ostre linie graniczne, określa często liniową budowę kompozycyjną. Tworzenie się cieni o różnej długości i różnym kierunku pociąga za sobą tworzenie się linii o różnych kształtach, różnych długościach i kierunkach, a zatem, tworzenie układu liniowego.

Prócz wymienionych funkcji światła (tworzenie waloru, linii, kształtu i bryły), bardzo również ważną jest możliwość wyodrębnienia w obrazie tego co jest najważniejsze, jego środka zainteresowania.

Mało wyróżniające się w naturze przedmioty i postacie, jeżeli mają one znaczenie dla ujawnienia zasadniczego założenia tematu, mogą być przy pomocy oświetlnia wysunięte na plan pierwszy. Przeciwnie, ostro występujące w naturze przedmioty i postacie, nie posiadające zasadniczego znaczenia, mogą być światłem stłumione, zlane z cieniem i w ten sposób odsunięte od przedmiotów i postaci głównych, decydujących.

Wynika stąd, że artysta fotograf może zgodnie ze swoim zasadniczym zamierzeniem ujmować przedstawiany materiał w rozmaitej i dostępnej dla fotografii formie plastycznej. Każdy przedstawiany przedmiot wymaga nie mechanicznego podejścia, lecz pełnego zrozumienia przez artystę jego charakteru i umiejętności wykorzystania oświetlenia tematu tak, żeby to odpowiadało zamierzeniom fotografującego.

Zupełnie naturalnym jest, że fotografować wszystko przy jednym i tym samym oświetleniu jest niemożliwym, podobnie, jak niemożliwym jest ustalić normy i kanony oświetlenia. Każde zjawisko, zdarzenie, każdy przedmiot lub postać w obrazie powinny mieć swoje charakterystyczne i odróżniające cechy.

Perspektywa powietrzna, tłumiąc intensywność barwy przedmiotów, zmienia je w walorze i osłabia kontrast świateł i cieni w miarę oddalania przedmiotu. Im bardziej przedmioty są odległe od źródła światła, tym słabszym wydaje się ich zabarwienie, intensywność ich barwy i kontrast światłocieni.

Środowisko powietrzne, tworzące perspektywę walorową, czyli powietrzną, skrywającą i zasnuwającą mgiełką kształt i barwę przedmiotów, może zmieniać swoją gęstość i przejrzystość zależnie od położenia źródła światła. Tak, naprzykład, lekka mgła, oświetlona światłem przednim, zamieni się w gęste, nieprzeniknione, nieprzezroczyste środowisko całkowicie zasłaniające znajdując się za nią przedmioty. Mgła bardziej gęsta, oświetlona światłem bocznym lub tylnym, stanie się bardziej przejrzysta i pozwoli rozróżnić kontury znajdujących się w niej przedmiotów, dając jednocześnie wyraźne skontrastowanie planów. Widać stąd, że oświetlenie wywiera wpływ na perspektywę walorową, czyli powietrzną.

Światłem określa się kształt i bryłę przedmiotów i ich fakturę. Światło tworzy walor, a zatem, światło powinno być podporządkowane walorowemu rozwiązaniu kompozycji. Światło powinno wyznaczać i podkreślać to co w obrazie jest najważniejsze i „gasić", tłumić wszystko drugorzędne.

Światło, więc, będąc narzędziem plastycznym w rękach artysty fotografa, powinno być nie środkiem otrzymania jakiego bądź obrazu w ogóle, lecz aktywnym czynnikiem, pomagającym artyście wyrazić jak najdobitniej swoją myśl i ukazać treść dzieła.

tłumaczył Z. Obrąpalski

EUGENIUSZ SZMIDTGAL

Jeszcze o naszym czasopiśmie

W numerze 28 „Świata Fotografii" ukazał się artykuł ob. Wyszomirskiej pt. „Bój o czytelnika". Artykuł ten nacechowany żywą troską o byt i rozwój naszego czasopisma, analizuje przyczyny dotychczasowych niepowodzeń „Świata Fotografii" na tle niepowodzeń wszystkich czasopism fotograficznych, jakie kiedykolwiek w Polsce wychodziły. Jako głos rzeczowej krytyki niewątpliwie przyczyni się on do ujawnienia błędów i poprawienia stanu rzeczy. Tymniemniej dla osiągnięcia wymienionych efektów wydaje mi się celowym nieco szersze ujęcie zagadnienia, i dlatego pozwalam sobie niniejszym dać wyraz także swoim poglądom na tematy poruszone przez ob. Wyszomirską.

Słuszne jest zdanie Autorki, że z czasopismem naszym nie jest dobrze. Czy artykuły są ciekawe czy nie, podobne jeden do drugiego, czy nie, to może być sprawą zapatrywań osobistych jednostki, ale nieprzyzwoicie niski nakład przy tak rzadkim ukazywaniu się, to obiektywny dowód, że czasopismo nie nawiązało kontaktu z szerszymi masami osób interesujących się fotografią.

Autorka doszukuje się w tym winy Zespołu Redakcyjnego jeżeli nie wyłącznie, to co najmniej w przeważającej mierze. Właśnie to wydaje mi się zbyt wąskim i niedość słusznym ujęciem problemu.

Nie jest rzeczą słuszną dzielić osoby związane z bytem czasopisma fachowego czy też artystycznego na zespół redakcyjny, autorów i czytelników. Wszyscy oni stanowią zwartą grupę ludzi związanych jednością zainteresowań i działania a przynajmniej tak być powinno. Czasopismo jest wyrazem życia intelektualnego i materialnego danego środowiska branżowego. Czasopismo ma za zadanie omawiać problemy fachowe, organizacyjne i nawet gospodarcze branżowego zespołu, wyrażać poglądy i wątpliwości nurtujące w umysłach członków środowiska, oraz stanowić więź między członkami środowiska bardziej i mniej zaawansowanymi przez pobudzanie zainteresowań tych ostatnich i podnoszenie poziomu ich umiejętności.

Żywą substancję — właściwe tworzywo czasopisma stanowią artykuły. W przypadku czasopisma fachowego nie pisze ich na ogół sam zespół redakcyjny, bo to wymagałoby ogromnej uniwersalności zespołu albo obniżałoby poziom. Pisać do czasopisma fachowego powinien każdy, kto interesuje się zagadnieniami danej branży a potrafi pisać. Nawet ten najskromniejszy Czytelnik, który nie ma śmiałości sugerować innym swoich poglądów, o ile jakiś przejaw życia danego środowiska wyda mu się niezrozumiały czy też niewłaściwy, powinien opublikować swoje wątpliwości. Tym bardziej powinien dać wyraz swoim wątpliwościom, o ile jakaś myśl wyczytana w czasopiśmie nie trafia mu do przekonania. Toteż dziś na przykład napisał artykuł Dr Cyprian i wszyscy chętni go przeczytali, a w następnym numerze znajdujemy np. artykuł Mec. Sunderlanda i czytają go wszyscy, nie wyłączając tego samego Dr Cypriana, tymczasem ten ostatni jest Autorem a jednocześnie też Czytelnikiem.

Zadaniem Zespołu Redakcyjnego jest napisanie od czasu do czasu artykułu programowego, który zresztą zwykle jest nieciekawy, i to nie tylko w „Świecie Fotografii", poprostu dlatego, że ma charakter najmniej branżowy a najbardziej ogólnikowy. Poza tym zadaniem Zespołu jest zachęcanie innych do pisania, ze szczególnym uwzględnieniem aktywistów danej branży, a także kontrola i ewentualne poprawianie w pewnych granicach nadesłanych artykułów przed drukiem dla utrzymania odpowiedniego poziomu w zakresie treści oraz formy. Redakcja nie powinna dyskryminować żadnej tematyki natomiast może i powinna faworyzować artykuły ciekawe i o treści postępowej. Nie można jednak żądać od członków Zespołu Redakcyjnego by takie artykuły i to w dostatecznej ilości pisali, podobnie jak nie można od nich w ogóle żądać większej aktywności pisarskiej aniżeli od innych członków branżowego środowiska. A ogólnie biorąc nie można od Zespołu Redakcyjnego wymagać by utrzymywał czasopismo na poziomie wyższym od poziomu zainteresowań środowiska, tak samo jak nie można żądać by odbicie w lustrze było ładniejsze od oryginału.

Przenosząc powyższe na teren fotograficzny wydaje się, że dotychczasowy Zespół Redakcyjny „Świata Fotografii" w stosunku do tego, co od niego wolno żądać, zgrzeszył w niewiększym stopniu, aniżeli ogół naszego aktywu fotograficznego. Zespół Redakcyjny dał pismo, które stało się wypadkową ówczesnej działalności i zainteresowań naszego środowiska, a jeżeli ta wypadkowa nie jest zbyt pomyślna, to już inna sprawa.

Słowa krytyki, wystosowane przez ob. Wyszomirską do Zespołu Redakcyjnego, powinni wziąć do siebie i to przede wszystkim do siebie wszyscy fotograficy i fotografowie polscy i to w tym większym stopniu, im bardziej na świeczniku się znajdują. Bo pomyśleć tylko; tylu ludzi zarobkuje w branży fotograficznej, i to czasem niezgorzej, tylu ludzi „pstryka" i mozoli się w ciemni powiedzmy tylko dla idei, a nie czynią żadnych spostrzeżeń i nie mają żadnych problemów technicznych, ani estetycznych, ani organizacyjnych, którymi mogliby się podzielić z ogółem. Tu należy szukać źródeł swojego rodzaju kryzysu treści — tylu różnych „ — izmów" oraz niekończących się recenzji tych samych imprez.

Zespół Redakcyjny tych „— izmów" bynajmniej nie faworyzował, a przeciwnie propagował realizm socjalistyczny i starania w kierunku urozmaicenia i ożywienia treści podejmował. Uważnie przeglądając dawne roczniki, nie trudno się o tym przekonać. I tak np. w okresie najbardziej krytycznym kiedy nasza fotografika zwróciła się ku surrealizmowi, czasopismo obok programowych artykułów ob. Z. Dłubaka (Nr 10 str. 2 i Nr 11 str. 6) i skrajnie surrealistycznych fotogramów tegoż autora (Nr 9 i 10) zamieściło dwie nieprzychylne recenzje z wystawy prac tegoż autora (Nr 9 str. 18), a także pogodną ale bardzo krytyczną interpelację o pracach tegoż autora (Nr 12 str. 44). W numerach 9 (str. 28), 10 (str. 17) i 11 (str. 11) znajdujemy cykl prac na szczeblu popularnym, w okresie kiedy o popularyzacji wiedzy a

tymbardziej sztuki jeszcze u nas było głucho. W późniejszych numerach artykułów popularnych jest już znacznie więcej. Tematyka techniczna stanowi co najmniej jedną trzecią materiału na przeciągu całych sześciu lat istnienia czasopisma. Skoro jednak nasz aktyw fotograficzny w sumie tylko tak mało potrafił dostarczyć artykułów mogących zainteresować szerszy ogół, doprawdy nie jest rzeczą słuszną przypisywać to w całości Zespołowi Redakcyjnemu.

Oceniając dotychczasową działalność Zespołu Redakcyjnego, nie można też negować dużej jego zasługi — samego faktu stworzenia czasopisma. Czasopismo powstało w czasach gdy jeszcze nie było planowych subwencji państwowych, a więc nakładem Zespołu Redakcyjnego. Bodźcem tu nie mogła być chęć zysku, bo wszyscy wiedzą jak wątpliwym interesem jest wydawanie w Polsce czasopisma fotograficznego. Pozostaje jako bodziec umiłowanie fotografii, i tego nie wolno nie dostrzegać. A trudności techniczne nie tylko istniały w r. 1946, ale nawet do dziś nie przestały istnieć z uwagi na ogromne obciążenie naszego przemysłu poligraficznego.

A teraz drugie zagadnienie. Dlaczego nasz aktyw fotograficzny, a więc fotograficy, personel kierowniczy i wykonawczy przedsiębiorstw prowadzących działalność związaną z fotografią, oraz najbardziej zaawansowani amatorzy, mając do swej dyspozycji gościnne łamy czasopisma, nie potrafili ich zapełnić pełnowartościowym materiałem? Otóż obawiamy się, że w dużej mierze przyczynił się do tego drugorzędny charakter zainteresowania dla spraw fachowych, zamknięcie się w orbicie interesów swego partykularza. Zarzut ciężki, ale niestety trudno o inne wytłumaczenie, tym bardziej, że także znikomy nakład czasopisma podtrzymuje słuszność tego zarzutu.

Jeśli chodzi specjalnie o fotografików, a więc ludzi działających zgodnie z pewnymi kierunkami artystycznymi, przyczyną bezbarwności ich działalności publicystycznej moim zdaniem był też w dużej mierze formalizm. Tak, jak sama twórczość formalistyczna odbywa się w oderwaniu od odbiorcy, tak samo i publicystyka skrępowana dogmatami formalizmu może być tylko namiastką publicystyki. Formalizm a priori zakładał dogmaty w zakresie estetyki i wykluczał na ten temat dyskusję, pod groźba co prawda już nie spalenia na stosie, bo to przecież XX wiek, ale w każdym razie pod rygorem uznania za profana. W tych warunkach wymiana myśli twórczej w szerszym zakresie nie była możliwą, toteż dla wypełnienia szpalt z konieczności trzeba było pisać o „— izmach" pozbawionych treści. To samo miało miejsce też przed wojną, i tu zdaniem moim należy szukać źródła kryzysu treści naszych czasopism fotograficznych od początku bieżącego stulecia. I to też jest zarazem jedną z najistotniejszych przyczyn, dla których od początku bieżącego stulecia czytelnicy nasi nie kwapią się do czytania czasopism fotograficznych. W krajach, gdzie fotografia nie podlegała wpływom formalistycznego w owym czasie malarstwa, takiego kryzysu treści i czytelnictwa nie obserwowano.

Czy, i o ile jest winą naszych fotografików, że hołdowali formalizmowi, nie wyłączając jego skrajnych odłamów w okresie wyradzania się formalizmu, bo o formaliźmie, lat powojennych inaczej nie da się powiedzieć. Otóż negatywnie zaciążyło na naszej fotografice nadmierne trzymanie się matczynej spódnicy — malarstwa. To było dobre w latach 1900—1910, bo dziecie było jeszcze wątłe, a matka w pełni formy i władz umysłowych. Po I wojnie światowej sytuacja już była odmienna. Malarstwo zdążyło zabrnąć na takie bezdroża, że nawet obrazy w stylu impresjonistycznym i secesyjnym nie mówiac o realistycznych, nie miały już wstępu do oficjalnych salonów, a mogły być demonstrowane co najwyżej na wystawach „Niezależnych" gnieżdżących się kątem w pożyczonym lokalu. Otóż fotograficy z zakresie „formalizowania" nawet w momencie zwrotnym nie doszli do tak skrajnie negatywnych form działalności, jak to się przytrafiło malarzom. I dlatego, aczkolwiek naszemu „Światowi Fotografii" niejedno można zarzucić, malarze za okres będący przedmiotem naszej krytyki nie stworzyli czasopisma nawet na poziomie „Świata Fotografii" w zakresie zainteresowania szerszego ogółu.

Pociecha ta jednak jest problematyczna. Fotografika ma jeden bardzo poważny atut, jakim jest stały dopływ kadr spośród jednostek reprezentujących najróżnorodniejsze dziedziny życia intelektualnego. Atut ten jest tak mocny, że na tej podstawie od fotografiki naszej zawsze mamy prawo wymagać zdrowego rozsądku, świeżości myśli oraz uniesienia się ponad cechową atmosferę jaką wnosił formalizm.

Trzeci problem, to sprawa Czytelnika. Jakiby ten „Świat Fotografii" nie był, zawsze tam można było znaleźć spory procent rzeczy interesujących na różnych szczeblach, w każdym razie dla większej liczby osób, aniżeli 1300. Obawiam się, że nawet pismo któremu nic nie mielibyśmy do zarzucenia, nie byłoby w Polsce czytane w ilości egzemplarzy współmiernej z liczbą osób mniej lub bardziej związanych z fotografią.

Jest to tym bardziej niepochlebne, że dziś Czytelnik jeszcze mniej potrzebuje kłopotać się o pieniądze na czasopismo, aniżeli redakcja. Każdy amator może przeczytać czasopismo fotograficzne w bibliotece Oddziału P. T. F., albo może domagać się by je nabywała właściwa według jego miejsca pracy Komisja Kulturalno-Oświatowa. Pracownik przedsiębiorstwa prowadzącego działalność związaną z fotografią nie ma nawet tych trosk, bo „Świat Fotografii" ma obowiązek nabywać właśnie dla doskonalenia siebie i personelu kierownictwo przedsiębiorstwa. Na zakup czasopism fachowych każda instytucja środki ma, a mimo to oprócz Oddziałów P. T. F. mało która kupuje „Świat Fotografii". I stokroć gorszym objawem, aniżeli niski nakład czasopisma jest fakt, że go naprawdę tak mało ludzi czyta.

Pomóc tu może tylko systematyczna reedukcja, polegająca na faworyzowaniu oświaty i prawdziwej wiedzy, a tępieniu bluffu i wszelkich form zacofania.

W ten sposób wydawałby mi się scharakteryzowanym czas przeszły i sytuacja obecna. A teraz spróbujmy omówić środki zaradcze na przyszłość.

Pierwszy problem; czy jest rzeczą właściwą, że Zespół Redakcyjny został zmieniony, o czym zresztą dowiedziałem się dopiero z artykułu ob. Wyszomirskiej. Mimo zupełnie niewątpliwych zasług, jakie widzę w działalności Zespołu poprzedniego, uważam zmianę za celową. Ani jednostka ani zespół jednostki zwykle nie potrafią przeprowadzić naprawde poważnego zadania od początku do końca, i to z różnych powodów. Toteż w toku realizacji zadań zespoły kierownicze i wykonawcze powinny się zmieniać, na miejsce ludzi zmęczonych i zniechęconych trudnościami przychodzą ludzie nowi, ożywieni niespożytym jeszcze zapałem, wzbogaceni doświadczeniami poprzedników i kontynuują rozpoczęte dzieło. W tak kolektywny sposób były dotychczas realizowane największe dzieła w dziejach, a więc i dla naszego czasopisma będzie to z pożytkiem.

Jaki powinien być program prac Zespołu Redakcyjnego. Zalecenie ob. Wyszomirskiej dotyczące pozyskania interesującej tematyki, wydaje mi się zbedne, nowy Zespół robi w tym kierunku, co może, a poprzedni też robił, co mógł. Ten apel trzeba skierować do całego naszego aktywu fotograficznego. Natomiast zgadzam się, że Zespół Redakcyjny powinien szczególnie zadbać o tematykę popularną, której dotychczas było za mało. Przecież czasopismo nasze trzeba przede wszystkim upowszechnić.

Zaletą tematyki popularnej z punktu widzenia Redakcji jest pewne uniezależnienie się od autorów. Wobec tego że artykuł popularny wymaga tylko umiejętności pisania na odpowiednim szczeblu i wkładu pracy, a nie wymaga zrodzenia się problemu w intelekcie autora, artykuł popularny na określony temat wskazany przez Redakcję, może napisać nieomal na zamówienie członek Zespołu Redakcyjnego lub inny autor, i wówczas nie jest się zmuszonym przyjmować napuszone artykuły o „— izmach" dla zapełnienia szpalt.

Notatki historyczne, których zresztą nie unikał i poprzedni Zespół Redakcyjny, są bardzo cenne. Nowe działy jak „Kącik 35 mm" i „Kącik 16 mm" są też bardzo celowe, jako nawiązanie bliższych kontaktów z Czy-

telnikiem. Wydaje mi się wskazanym dodatkowe wprowadzenie rubryki pytań i odpowiedzi, a także omawianie fotogramów. Jeżeli się nie chce reprodukować specjalnych fotogramów „szkolnych", dobranych dla zademonstrowania niektórych typowych wad i zalet, trzeba przynajmniej omówić fotogramy normalnym trybem zreprodukowane w danym numerze. Takie omawianie częstokroć stosowała także Redakcja poprzednia. Jest rzeczą oczywista, że omówienie musi być utrzymane w duchu materialistycznym i dokonane prostym językiem powszechnie zrozumiałym.

Tyle odnośnie Zespołu Redakcyjnego. Teraz kolei na Autorów. Tu kieruję apel do wszystkich aktywistów fotografii artystycznej, zawodowej, amatorskiej i dziedzin pokrewnych, którzy dotychczas nie zasilali czasopisma pracami, by porzucili swą aspołeczną rezerwę. Ewentualna nieumiejętność pisania w wyższym tego słowa znaczeniu, nie jest usprawiedliwieniem. Zespół Redakcyjny mając do dyspozycji wartościową treść w razie potrzeby zawsze poprawi formę.

Fotografik powinien podzielić się z innymi np. szczegółami swej techniki operatorskiej, negatywnej, pozytywnej, nawet w tym wypadku jeżeli nie chce wyjawiać swych poglądów z zakresu estetyki. Pracownicy i kierownicy agencyj powinni pisać między innymi o stosowanych u siebie metodach organizacji pracy fachowej i selekcji dokonanych fotogramów, o trudnościach technicznych i materiałowych a także o osiągnięciach w zakresie ich przezwyciężenia. Zakłady fotograficzne o swych metodach pracy i rozwiązywaniu typowych zadań. Uczelnie i szkoły o swych programach zajęć i metodyce nauczania fachu. Przemysł fotograficzny i fotochemiczny o rozwoju techniki na swoim odcinku, o osiągnięciach, trudnościach i zamierzeniach. Słowem tematyki jest poddostatkiem i „wspaniała izolacja" od lat realizowana przez większość naszego aktywu fotograficznego powinna się skończyć.

Wreszcie sprawy czytelnictwa. Tu powinna się uaktywnić nie tyle Redakcja, ile Administracja „Świata Fotografii". „Świat Fotografii" winien być do nabycia co najmniej we wszystkich uspołecznionych punktach sprzedaży branży fotograficznej, jeżeli nie w kioskach Ruchu, w których można kupić np. czasopismo dla kinotechników napewno mniej licznych od miłośników fotografii.

Poza tym wszystkie uspołecznione placówki prowadzące działalność związaną z fotografią, muszą prenumerować czasopismo, i wymagać, by personel fachowy je przeczytał. Sprawa doskonalenia kwalifikacyj własnych i personelu jest obowiązkiem kierowników zakładów uhonorowanym materialnie przez Państwo i podkreślonym przez szereg oficjalnych wypowiedzi, toteż ten punkt bliższego uzasadnienia nie wymaga.

A amatorzy. Do niedawna było tak, że jeżeli amator spytał się jakiegoś mędrca fotograficznego co to jest ten impresjonizm, mędrzec miał obowiązek odpowiedzieć mniej więcej w ten deseń: „Pan jest ignorantem i niestety nie możemy ze sobą dyskutować". Dziś pytajmy się Kolegi: „Jak się Wam podobał artykuł taki a taki, albo fotogram taki a taki w ostatnim numerze „Świata Fotografii"? Jeżeli się okaże że Kolega w ogóle go nie czytał, należy z politowaniem pokiwać głową i oświadczyć: „Może wobec tego na razie podyskutujemy na inny temat, bo niestety w zakresie fotograficznym, przynajmniej do czasu przeczytania tego numeru, jest Kolega kompletnym analfabetą i nie możemy ze sobą dyskutować!"

Przepraszając Czytelników za tę próbkę gorzkiej ironii, kończę apelem o zjednoczenie wysiłków w kierunku upowszechnienia współpracy z naszym czasopismem oraz upowszechnienia jego czytelnictwa. Pomyślne wyprowadzenie „Świata Fotografii" ze swojego rodzaju impasu na drogi pełnego rozwoju powinno stać się przedmiotem ambicji dla nas wszystkich.

Z. WYSZOMIRSKI

Gotowe preparaty fotograficzne

Zgodnie z życzeniem wielu Czytelników, obok monografii odczynników chemicznych stosowanych w fotografii, będziemy zamieszczać opisy i charakterystykę wywoływaczy i innych preparatów fotograficznych, znajdujących się obecnie w handlu.

Redakcja

* * *

ATOMAL*). Wywoływacz ultra-drobnoziarnisty. (AGFA-ATOMAL-Ultra-Feinkornentwickler.

Atomal jest ultra-drobnoziarnistym wywoływaczem, o dobrej wytrzymałości i wydajności. Nadaje się szczególnie dobrze do wywoływania filmów leikowych oraz wszelkich innych negatywów, z których mamy wykonać powiększenie dużego formatu.

Od chwili swego ukazania się w handlu, Atomal zyskał sobie szerokie grono entuzjastów. Zresztą całkiem zasłużenie, gdyż pod względem drobnoziarnistości srebrowego dorównuje para-fenylenodwuaminie a równocześnie nie posiada jej cech ujemnych (do których zaliczyć należy konieczność przedłużenia czasu naświetlenia, toksyczność, długi czas wywoływania). Atomal nie wymaga przedłużenia czasu ekspozycji. Substancja wywołująca z jakiej składa się Atomal nie została dotychczs opublikowana. Atomal daje nie tylko bardzo drobne ziarno i to przy emulsjach wszelkich typów, lecz daje zarazem pięknie zmodulowaną gradację całego negatywu.

*) Są to wyroby Państwowej Radzieckiej Fabryki „Photoplenka" z oddziałem AGFA w Wolfen (N. R. D.).

W handlu spotykamy Atomal w następujących zestawach:

na 600 ccm płynu, na 2 litry płynu, na 7,5 litra płynu, na 35 i 70 litrów. Każdy zestaw składa się z dwóch części oddzielnie opakowanych i oznaczonych literami A i B.

Sposób rozpuszczenia zestawu na 600 ccm wywoływacza:

Część A (mniejsza ilość) rozpuszcza się w 150 ccm wody
Część B (większa ilość) rozpuszcza się w 400 ccm wody

Po dokładnym rozpuszczeniu się obu składników, część B wlewamy silnie mieszając, do części A i wreszcie dopełniamy wodą do 600 ccm. Ważnym jest by nie pomylić kolejności rozpuszczania (część B do A) gdyż w przeciwnym razie narażamy się na zepsucie całej kąpieli. Gotowy, rozpuszczony i dobrze przemieszany wywoływacz, musi być koloru żółtawego i musi być całkowicie klarowny.

Rozpuszczać można w wodzie w temperaturze 18° C, szybciej jednak substancje rozpuszczają się w wodzie ciepłej (30—45° C). Wody używać przegotowanej, a najlepiej destylowanej.

Sposób przepuszczania zestawu na 2, 7,5, 35 i 70 litrów wywoływacza:

Część A, zależnie od wielkości zestawu, rozpuszcza się w nast. ilościach wody o temperaturze 30—45° C.

zestaw na	2	7,5	35	70 litrów wywoływacza
rozpuścić w	0,5	1,5	8	15 litrach wody

Tak otrzymany roztwór wlewa się do przygotowanego basenu (tanku), następnie dodaje się zimnej wody i to tyle, aby do całkowitej wymaganej ilości płynu brakowała ca jedna czwarta. Wreszcie wsypuje się małymi porcjami część B — stale dobrze mieszając — i dolewa jeszcze wody aż do określonej rozmiarem zestawu ilości. Mieszać należy w dalszym ciągu aż do całkowitego rozpuszczenia się wszystkich składników.

Basen winien być stale szczelnie zamykany, gdyż przez to utrudnia się dostęp powietrza do wywoływacza, a co za tym idzie przedłuża się jego wytrzymałość. Tworzący się z czasem na powierzchni płynu nalot winien być usuwany.

Czas wywoływania:

	w koreksie	w tanku basenie
dla filmów o czułości 10/10 DIN (typ Isopan FF)	6—8 min.	8—10 min.
dla filmów o czułości 17/10 DIN (typ Isopan F)	10—12 min.	12—15 min.
dla filmów o czułości 21/10 DIN (typ Isopan ISS)	12—15 min.	15—18 min.

przy 18° C.

Przy temperaturze 15—16° C czas wywoływania należy przedłużyć o 20%.

Przy temperaturze 21—22° C czas wywoływania należy skrócić o 25%.

Wydajność wywoływacza:

można wywołać około 6 filmów leikowych, bez obawy pogorszenia się ziarnistości. Czas wywoływania należy jednak przy każdym następnym filmie przedłużyć o 1 minutę (przy 18° C).

W zestawie przeznaczonym na 7 litrów wywoływacza można wywołać 180 — 200 filmów leikowych. Przy większych zestawach zaleca się po pewnym czasie dodanie roztworu regenerującego (Nachfüllpackung).

Roztwór regenerujący:

Gotowy roztwór regenerujący nie może być w żadnym wypadku używany jako samoistny wywoływacz. Można go używać jedynie — jak już zresztą sama nazwa wskazuje — do regenerowania (dopełniania) używanego wywoływacza.

Roztwór regenerujący znajduje się w handlu w zestawach na 5 litrów i składa się również z dwóch oddzielnych części oznaczonych jako A i B.

Sposób rozpuszczenia roztworu regenerującego:

Część A rozpuszcza się 4 litrach wody, następnie dosypuje się małymi porcjami część B i dopełnia do 5 litrów.

Rozpuszczenie przyspieszyć można używając wody ciepłej, ogrzanej do 45° C. Tak przygotowany roztwór przechowywać najlepiej w szczelnie zamkniętych butelkach.

Sposób użycia roztworu regenerującego:

Zużyty przez wywoływanie wywoływacz, uzupełnia się roztworem regenerującym. W tym celu dolewa się go aż do naznaczonej na basenie wywołującym ilości, zależnej od wielkości zestawu wywoływacza. Zaleca się dokładne mieszanie. Początkowo wywoływacz mętnieje, jednak po pewnym czasie wytworzony osad osadzi się na dnie basenu i otrzymuje się ponownie czysty i klarowny wywoływacz.

Do basenu zawierającego 7,5 litra wywoływacza, można dodać 2 zestawy roztworu regenerującego 5 litrowe, do basenu zawierającego 35 litrów wywoływacza można dodać 8—10 zestawów, a do basenu zawierającego 70 litrów wywoływacza, można dodać 16—18 zestawów roztworu regenerującego. Oczywiście mowa jest tylko o stopniowym uzupełnianiu ubytku wywoływacza, a nie o jednorazowym dodaniu tylu zestawów. Pracując w ten sposób, czas wywoływania nie ulega żadnej zmianie niezależnie od ilości wywołanych filmów. W dużych rozmiarów basenach można wywołać tysiące filmów, przy czym Atomal regenerowany nie traci nic z swych zalet drobnoziarnistości i modulacji gradacji negatywu. Zrozumiałym też jest, że pracując przez dłuższy czas regenerowanym wywoływaczem, należy zwracać bardzo baczną uwagę na zachowanie czystości w basenie. Nadmiar osadzonego szlamu, należy wypuścić, a ubytek dopełnić roztworem regenerującym.

FINAL. Wywoływacz drobnoziarnisty i wyrównawczy.

Final nie jest wprawdzie tak dobrym wywoływaczem drobnoziarnistym jak omówiony wyżej ATOMAL, posiada jednak jedną bardzo ważną zaletę. Jest prawie nieograniczenie trwały.

Pracuje dość miękko, i daje dobrze wyrównane negatywy o dobrej czystości. Dobrze wykorzystuje też czułość materiału negatywowego. Nie wymaga przedłużenia czasu ekspozycji, zaleca się jednak — jak zresztą przy użyciu każdego wywoływacza wyrównawczego — negatywy dostatecznie silnie naświetlić. Czasy wywoływania podawane w sposobach użycia wywoływaczy wyrównawczych są tak ustalone by osiągnąć możliwie najmniejsze ziarno co związane jest z wartością gamma. Każde przewołanie niepotrzebnie wzmaga ziarnistość strątu srebrowego.

Przy stosunkowo krótkim czasie wywoływania, daje negatywy o miękkim stopniowaniu i ziarnie znacznie mniejszym niż zwykłe wywoływacze wyrównawcze, zawierające w swoim składzie np. boraks. Jest też mało wrażliwy na zmiany temperatury co ma szczególne znaczenie w większych laboratoriach, gdzie ustalenie odpowiedniej temperatury przez podgrzanie lub oziębienie wywoływacza jest często kłopotliwe. Dla większych laboratoriów jest też ważne, że Final może stać w basenie przez okres 5—6 miesięcy, nie zmieniając zupełnie swoich własności. Godną podkreślenia jest też jego wydajność. Przy właściwym używaniu roztworów regenerujących, w 70 litrach wywoływacza można wywołać ca 4—5 tys. filmów o formacie 6×9 cm. Mleczne zmętnienie wywoływacza występujące po jego dłuższym używaniu składa się z maleńkich cząsteczek srebra metalicznego i innych produktów reakcji chemicznych procesu wywoływania. Tworzenie się tego rodzaju zmętnienia jest charakterystyczne dla większości wywoływaczy wyrównawczych i drobnoziarnistych i pomimo iż nie tworzy osadu a utrzymuje się stale w roztworze, nie przeszkadza w procesie wywoływania.

Ze względu na te swoje zalety, FINAL nadaje się do wywoływania wszelkich typów emulsji, łącznie z filmami leikowymi.

W handlu spotykamy następujące zestawy: na 300 ccm, na 600 ccm, na 5, 10, 20, 35 i 70 litrów. Każdy zestaw składa się z dwóch oddzielnie opakowanych części i znakowanych literami A i B.

Sposób rozpuszczenia zestawu na 300 ccm wywoływacza:

Mniejszą część zestawu rozpuszcza się w 250 ccm wody, po czym dodaje się małymi porcjami większą część zestawu, stale oczywiście płyn mieszając. Użycie wody o temperaturze 30—45° C przyspiesza rozpuszczenie. Po rozpuszczeniu, dopełnia się wodą do 300 ccm. Gotowy roztwór powinien być tak klarowny i czysty jak woda.

Sposób rozpuszczenia zestawu na 600 ccm wywoływacza:

Część A (mniejsza) rozpuszcza się w 500 ccm wody o temperaturze 30—45° C po czym małymi porcjami wsypuje się część B, stale płyn mieszając. W końcu dopełnia się do 600 ccm i wywoływacz jest gotowy.

Sposób rozpuszczenia zestawu na 5, 10, 20, 35 i 70 litrów wywoływacza:

Część A rozpuszcza się w ciepłej wodzie (30—45° C) mieszając aż do otrzymania klarownego płynu, następnie wlewa się go do tanku i rozcieńcza zimną wodą. Zużywa się w tym celu następujące ilości wody:

zestaw na	5	10	20	35	70 litrów wywoł.
część A rozpuścić w	1	2	3	5	10 litrach wody
po rozpuszczeniu dopełnić do	3	6	12	20	40 litrów

Rozcieńczenie roztworu A jest konieczne, gdyż w przeciwnym razie podczas dodawania roztworu B może

W zestawie przeznaczonym na 600 ccm wywoływacza nastąpić wytrącenie się osadu.

Część B również rozpuszcza się wpierw oddzielnie w ciepłej wodzie i to w następujących ilościach wody:

zestaw na	5	10	20	35	70 litrów wywoł.
część B rozpuścić w	1,5	3	6	10	20 litrach wody

Zaleca się też stosowanie następującego sposobu:

Po wlaniu do basenu roztworu A, basen napełnić wodą aż do jego trzech czwartych objętości i dopiero wówczas wsypywać substancję części B, małymi porcjami, stale mieszając. Po całkowitym rozpuszczeniu się wszystkich substancji, dolewa się wody aż do pełna, i dokładnie całość mieszać.

Podgrzanie wody przyspiesza rozpuszczanie się składników, nie wolno jednak nigdy dopuścić by woda była gotująca, lub by wywoływacz gotowy zagotował się.

Czas wywoływania:	w koreksie	w tanku (basenie)
dla filmów o czułości 10/10 DIN	ca 6 min.	6—8 min.
dla filmów o czułości 17/10 DIN	ca 8 min.	8—10 min.
dla filmów o czułości 21/10 DIN	ca 10 min.	10—12 min.
przy 18° C.		

Jak już wspomniano, FINAL jest mało wrażliwy na odchylenia temperatury i w praktyce, w ciepłocie wynoszącej 17—20° C można wywoływać tak samo długo jak przy 18° C. Jedynie przy bardzo odbiegających od 18° C temperaturach należy czas wywołania albo skrócić albo przedłużyć:

przy 15° C przedłużyć o ca	20%
przy 22° C skrócić o ca	25%
przy 25° C skrócić o ca	50%

Wydajność wywoływacza:

Wydajność FINALu jest bardzo duża. W zestawie na 300 ccm można śmiało wywołać 4—5 filmów leikowych, w zestawie na 600 ccm można wywołać co najmniej 10 filmów leikowych lub zwojowych. Po wywołaniu każdych dwóch kolejnych filmów, zaleca się przedłużenie czasu wywoływania o ca 1 minutę. Inne dane dotyczące długiego przechowywania roztworów Finalu, podano w wstępie niniejszej monografii.

Roztwór regenerujący:

Gotowy roztwór regenerujący nie może być w żadnym wypadku stosowany jako samoistny wywoływacz. Można go używać jedynie do regenerowania zużytego wywoływacza.

W handlu znajduje się w zestawach przeznaczonych na 5 i 10 litrów skoncentrowanego roztworu.

Sposób rozpuszczenia roztworu regenerującego:

Każdą część (A i B) rozpuszcza się oddzielnie w następującej ilości: ciepłej wody:

zestaw na	5	10 litrów
część A rozpuścić w	2,5	5 litrach wody
część B rozpuścić w	2,5	5 litrach wody

Rozpuszczoną część B, wlewa się do rozpuszczonej części A. Otrzymuje się w ten sposób 5 lub 10 litrów skoncentrowanego regeneratora, który przechowuje się w dobrze zamkniętych butelkach.

Sposób użycia roztworu regenerującego:

Chcąc użyć tak przygotowany roztwór regenerujący, rozcieńczamy go wodą w stosunku 1 : 1 i wlewamy do basenu tyle by uzupełnić ubyty podczas pracy wywoływacz. Wlewając, należy wywoływacz dobrze mieszać. Początkowo wywoływacz po dodaniu regenęratora mętnieje, jednak po pewnym czasie osad osadzi się na dnie basenu i można go stamtąd wypuścić dolnym spływem basenu. Uzupełniając w ten sposób regularnie ubytek wywoływacza, osiągamy niezmienny czas wywoływania nawet po upływie kilku miesięcy od chwili zestawienia wywoływacza.

FINAL — portretowy, wywoływacz. (AGFA — Final — Portrait — Tankentwickler).

Jest to wywoływacz wyrównawczy, drobnoziarnisty, pracujący bardzo klarownie, posiada dobrą wydajność i trwałość.

W handlu spotykamy zestawy na 15 litrów (część A i B), gdyż wywoływacz ten przeznaczony jest prawie wyłącznie do prac w basenach wywołujących (tankach) i znajduje zastosowanie w większych zakładach fotograficznych.

Sposób rozpuszczania:

Część A rozpuszcza się w 6 litrach, a część B w 9 litrach ciepłej wody (30—45° C).

Po całkowitym rozpuszczeniu się, wlewa się część B do części A (nie odwrotnie). Roztwór otrzymany musi być klarowny i bezbarwny.

Czas wywoływania:

Czas wywoływania jak i wszelkie inne wskazówki obowiązują te same co przy opisanym wyżej FINALu.

REPRO wywoływacz. (AGFA — REPRO — Entwickler).

Jest to wywoływacz przeznaczony specjalnie do celów reprodukcyjnych. W handlu znajduią się zestawy na 5 litrów wywoływacza (część A i B).

Sposób rozpuszczania:

Część A rozpuszcza się w 4 litrach ciepłej (30—45° C) wody i po całkowitym rozpuszczeniu się, dosypuje się małymi porcjami część B, płyn stale mieszając, wreszcie po rozpuszczeniu się części B, dopełnia się wodą do 5 litrów.

Sposób użycia:

Przygotowany w w/w sposób wywoływacz daje przy wszystkich rodzajach emulsji płyt i błon fotograficznych, negatywy kontrastowe. Czas wywoływania przy 18° C ca 4—5 minut.

Można stosować go w rozcieńczeniu 1 : 1, daje wówczas również dobrze wywołane negatywy o nieco mniejszych kontrastach. Wywoływacz REPRO jest u nas szeroko stosowany nie tylko do prac reprodukcyjnych, ale daje równie dobre wyniki przy wywoływaniu papierów fotograficznych. Do wywoływania papierów można go używać bez rozcieńczenia, lub w rozcieńczeniu 1 : 1.

(c. d. n.)

mgr Z. W.



Trick

„Trick" to dosłownie figiel, psota, podstęp. Wszystkiego z tego mamy po trochu w filmach „trickowych", tak chętnie przez nas oglądanych w „wielkim" filmie.

Zasadniczo należałoby odróżnić dwa terminy, nie będące tylko grą słów: pojęcie „tricku filmowego" i „filmu trickowego". Są to dwie rzeczy różne. I tak trick filmowy to środek pomocniczy, używany w wypadkach, gdy dla oddania filmowego pewnych zdarzeń nie wystarczą zwykłe zdjęcia, gdy widzowi musimy zasugerować pewne specyficzne wrażenia, gdy chcemy trochę pożąglować światłocieniem i przedstawić przedmioty i działania w innym „świetle", czy porządku, jaki im wyznacza zwykły bieg wypadków na tym świecie.

Weźmy najprostszy możliwie przypadek: prawa fizyki określają wyraźnie, że skutek musi być poprzedzony przyczyną. Jeśli na filmie chcemy przedstawić odwrotny bieg wypadków, musimy uciec się do tricku, przy czym jego użycie może być zupełnie wyraźne dla widza — np. przy znanym szeroko tricku, gdy rozbita w drobny maczek filiżanka nagle skleja się całkowicie i bez reszty w zdatne do użytku naczynie — albo też zupełnie niedostrzegalne. W tym wypadku działanie na widza jest najsilniejsze.

Niekiedy użycie tricku staje się konieczne tam, gdzie dla przedstawienia pewnych normalnych zjawisk, użycie zwykłych, normalnych środków zdjęć filmowych nie jest możliwe. I wtedy zdjęcia zupełnie nie zdradzają, że do ich wykonania użyto tricku i złudzenie naturalności jest zupełne.

Weźmy dla przykładu film instruktażowy, lub szkolny, na którym przedstawić mamy proces wywoływania obrazu fotograficznego np. na kliszy.

Normalnie rzecz biorąc proceder ten odbywa się w ciemni, przy nader słabym ciemnozielonym świetle, nie pozwalającym zupełnie na jakiekolwiek filmowanie. Jeśli do zdjęć użyjemy reflektorów, to zamiast wyraźnego obrazu, otrzymamy tylko pięknie i zupełnie zaczernioną kliszę! Pozostaję więc tylko użycie tricku i to dosyć prostego: — całkowicie wywołany i utrwalony negatyw wkładamy do osłabiacza i proces osłabiania — aż do zupełnego zniknięcia obrazu — filmujemy przy pełnym białym świetle. Jeśli taśmę wywołaną wkleimy przy montażu odwrotnie (lub jeśli zdjęcia zrobiliśmy kamerą odwróconą „do góry nogami") widz odniesie wrażennie, jakby obraz na kliszy wywoływał się zupełnie normalnie i wcale tricku nie zauważy.

Ogólnie jednak rzecz biorąc trick służy nam w pierwszym rzędzie tak, by zdarzenia całkiem „nie filmogeniczne" przedstawić zgodnie z wymaganiami filmu i jego logiki, oraz naszych wymagań realizatorskich. Aby główna domena filmu — ruch — stał się posłuszny naszej fantazji, gdy zechce zmienić jego kierunek i szybkość.

Drugie pojęcie — film trickowy — to sztuczne wlanie życia przez twórczą rękę filmowca w przedmioty martwe, to ożywienie ich na ekranie przez poszczególne zdjęcia w różnych położeniach, przez stosowną zmianę świateł (filmy kukiełkowe), lub też zgoła przez stworzenie zupełnie abstrakcyjnych i nieistniejących w rzeczywistości postaci na filmach rysunkowych. W tych ostatnich celują szczególnie Czesi. Natomiast kiedy mowa o filmie kukiełkowym, zawsze przypomina mi się wspaniały film radziecki o przygodach Guliwera, zastosowane w nim kukiełki z plasteliny odznaczały się nadzwyczajną ekspresją mimiki, zbliżoną do mimiki twarzy ludzkiej przez co zresztą umożliwiono równoczesną grę kukiełek-karzełków i żywego aktora — Guliwera (np. ślicznego, kilkunastoletniego chłopca).

Tricki są już od dawna znane i używane bardzo często w zawodowych ateljer filmowym, nie ma też filmu, gdzieby nie zostały zastosowane, oczywiście rozsądnie, celowo i przy użyciu możliwie nieskomplikowanych środków. Wtedy tylko mogą podziałać skutecznie na widza — choć na ogół widz prawie ich nie dostrzega.

Użycie tricków nie jest bynajmniej nieosiągalne dla amatora nawet posiadającego najprostszą kamerę — i jakkolwiek początkowo wydaje się tylko czysto techniczną zabawką, później, po dojściu do perfekcji, winno stać się środkiem wyrazu w każdym filmie. Weźmy dla przykładu jeden z najczęściej stosowanych tricków w filmie zawodowym: przenikanie.

Przenikanie w swym koncowym efekcie na ekranie wygląda tak: pod koniec sceny obraz zaczyna wolno zanikać i słabnąć, równocześnie jednak pojawiają się niemal niewidoczne początkowo zarysy nowego, innego obrazu, stają się coraz silniejsze i wyraźniejsze, wypierając w końcu zupełnie obraz poprzedni.

Przenikanie jest jednym z najsilniejszych środków wyrazu, używanych dla filmowego połączenia dwu scen o jednakowej treści i dla uwypuklenia przynależności treściowej, lub też przeciwnie, dla optycznego tylko połączenia dwu scen o różnej treści, powiązanych ideowo.

Filmowiec — amator znajduje się najczęściej w takiej sytuacji: ma w ręku kamerę naładowaną filmem, przed sobą ładny motyw ale za to nie ma scenariusza, a często nawet czasu do namysłu nad ewentualną treścią filmu. Jakkolwiek napisanie scenariusza, choćby najbardziej schematycznego, jest kardynalną zasadą przed rozpoczęciem filmowania — zazwyczaj scenariusza poprostu ...nie ma. W rezultacie, wracając np. z wycieczki, urlopu, mamy cały szereg krótkich kawałów filmu o różnej treści, z którymi nie bardzo wiadomo co zrobić. Jeśli nawet napisaliśmy sobie scenariusz — powiedzmy pod takim tytułem „Mój urlop na Mazurach", i nakręciliśmy przy sprzyjającej pogodzie parę scen ze sportów wodnych, a potem zaczęło lać jak z cebra i lało tak do końca urlopu — to z naszego filmu nic nie wyszło. Ale zostało nam parę metrów z żaglówkami i chmurami — tylko nie wiadomo gdzie to wkleić. A krótkie scenki, jakie zostają zawsze przy montowaniu „uczciwego" filmu (ze scenariuszem)?

Pomysłowy amator może z takich luźnych scen zmontować wcale udatny film, przy użyciu paru prostych tricków, które powiążą owe epizody w logiczną całość. Trzeba będzie tylko trochę jeszcze dokręcić dodać tytuły (tu właśnie najbardziej pasują tytuły „trickowe"!) i ciekawy, o różnorodnej i bogatej treści film jest gotowy. A wklejenie jednej, lub dwu scen całkowicie trickowych ożywi go ogromnie i ubawi naszych widzów.

Wielu amatorów słysząc o zdjęciach trickowych, wzrusza tylko ramionami: — „Z moją kamerą? — to jak z motyką na słońce!." Nieprawda, ten kompleks niższości jest nieuzasadniony! Jestem przekonany, że większość posiadczy nawet całkiem prostych kamer po prostu nie zna możliwości, tkwiących w tych aparatach, gdyż nigdy nie starała się o ich wyzyskanie. W paru artykułach, niekoniecznie zresztą kolejnych, postaram się dać choć pobieżny opis tych możliwości, a może więcej znajdzie się ciekawych rzeczy na naszych amatorskich ekranach.

Działania tricku nie mierzy się ani pracą, włożoną w jego wykonanie, ani użytymi środkami, a tylko i wyłącznie efektem końcowym. Nie wystarczy też sama obecność tricku — musi on być odpowiednio wykonany. Tak, aby można było powiedzieć: to jest dobrze zrobione! A dobrze zrobić można każdą kamerą nawet prostą. Najczęściej zresztą zadziwiający efekt osiągnięty został najprostszymi środkami. Niezależnie jednak od tego jakich użyjemy środków technicznych, pamiętajmy zawsze, by nie demonstrować widzowi tylko naszej techniki filmowej, a używać jej jako środka do celu — osiągnięcia wyrazu artystycznego.

Najogólniej rzecz biorąc, (z punktu widzenia trudności technicznych) zdjęcia trickowe możemy podzielić na trzy grupy:

1. zdjęcia wykonane samą kamerą bez urządzeń pomocniczych
2. zdjęcia z najprostszymi i nieskomplikowanymi dodatkami, możliwymi całkowicie do wykonania we własnym zakresie
3. zdjęcia ze specjalnymi urządzeniami pomocniczymi, względnie specjalnymi kamerami.

Dziś zajmiemy się kilkoma najprostszymi w wykonaniu trickami, możliwymi bez użycia dodatkowych przyrządów, przy pomocy samej tylko kamery filmowej.

Wielu amatorów uważa, że nabywszy kamerę filmową wydali już dość pieniędzy i że wszelkie dodatki są już zbędne. Uważają także, że niepotrzebne są tytuły (niestety, film niemy bez nich obejść się nie może), a także jakiekolwiek manipulacje samą kamerą. Ot wystarczy iść na wycieczkę i tak sobie mimochodem filmować.

Takiemu to „filmowcowi od niechcenia" nigdy nie przyjdzie na myśl, że gdyby pewnego razu odwrócił kamerę „do góry nogami", miałby wspaniałe zdjęcia trickowe i to nie byle jakie: zatrzymanie odwiecznego biegu czasu i zmuszenie go do płynięcia wtecz!

Spróbujmy raz tak zrobić. Niech celownik znajdujący się zwykle ponad obiektywem, ulokuje się pod obiektywem — nie przeszkodzi nam to zupełnie przecież w ustaleniu wycinka. Będziemy nasz motyw widzieć tak samo wyraźnie i nieodwrócony, jak przy normalnej pozycji kamery.

Wystarczy teraz nacisnąć na znajomy guziczek wyzwalacza i uważać czy kamera prawidłowo funkcjonuje. Ale kiedy film wywołamy i przepuścimy przez projektor, okaże się, że nasz motyw — oczywiście — „stoi na głowie".

Ponieważ każdy szanujący się filmowiec posiada nożyczki i sklejarkę do filmu — nic prostszego, jak wyciąć całą scenę i wkleić ją odwrotnie, zamienić kacami. Jeśli teraz znów rzucimy nasz film na ekran, przekonamy się że początek filmowania, teraz jest na końcu przy projekcji. To też na ekranie dzieją się rzeczy niebywałe:

ludzie, którzy biegli za ruszającym z przystanku autobusem, teraz wyskakują zeń i tyłem, wielkimi skokami, oddalają się od niego. O sklejającej się samorzutnie, rozbitej „w puch" filiżance, mówiliśmy już poprzednio. Zastosowanie tego tricku w tej właśnie formie (odwracanie zależności skutków od przyczyn) jest tylko zabawką i rozśmiesza widza. Jednakże nawet oklepany ów żart z filiżanką może być umiejętnie zastosowany i wywołać ogromne spotęgowanie pewnych wrażeń, jakie chcemy zasugerować widzowi. Powiedzmy, że chcemy pokazać typowego spóźnialskiego, lekceważącego sobie dyscyplinę pracy pędzącego na ostatnią chwilę do biura.

Zaczynamy zdjęciem budzika, pokazującego godznę np. siódmą trzydzieści. Spóźnialski zrywa się z łóżka, zaspany, budzi rodzinę, w pośpiechu myje się, goli, ubiera, wszystko leci mu z rąk; gdy wybiega z łazienki, wpada na syna, niosącego mu kawę w filiżance. Śniadanie leci na podłogę, filiżanka z kawą skleja się sama, wpada mu do rąk, spoźnialski parzy sobie usta gorącą kawą, porywa teczkę, na łeb na szyję zbiega ze schodów itd, itd...

Tu zastosowanie tricku jest celowe i słuszne, a jego groteskowe działanie wzmaga jeszcze tempo filmu.

Trick ten — filmowanie kamerą odwróconą — ma jeszcze jedno zastosowanie, i to bardzo ważne dla amatora, posługującego się filmem niemym.

Film niemy, aby był zrozumiały, posługuje się wieloma tytułami i podtytułami. Nieruchome, sztywne litery tytułów, wklejane między żywe, ruchome sceny filmu, kontrastują z nimi nieprzyjemnie. To też pomimo wszelkich sposobów dostosowania kroju pisma, kompozycji i zdobienia liter, staje się zrozumiała chęć ożywienia liter pisma.

Możemy to przeprowadzić różnymi sposobami, ale najprostszym z najefektowniejszym jest filmowanie odwróconą kamerą. Bardzo np. przyjemnym dla oka jest film, w którym początkowo widać tylko czarny ekran. Po chwili ze wszystkich stron zaczynają zbiegać się białe litery, składające się same w tytuł filmu.

Ponieważ zakończenie filmu winno odpowiadać początkowi w sensie jednolitości stylu, film omawiany zakonczymy napisem „Koniec", którego białe litery, stojące przez parę sekund spokojnie na czarnym tle, rozsypują się powoli, jakby zdmuchnięte wiatrem i rozbiegają się w przestrzeń, po za ekran.

Tytuły te są bardzo łatwe do wykonania. Białe litery, wycięte z kartonu (lub papieru rysunkowego) układamy starannie na kawałku czarnego sukna, czy matowego papieru i filmujemy przez kilka sekund (tak długo, by napis można było spokojnie odczytać), po czym nie przerywając filmowania — skierowujemy na nasz tytuł silny prąd powietrza z wentylatora, lub suszarki do włosów (tzw. Fön). Gdy litery rozbiegną się na wszystkie strony — zatrzymujemy aparat. Oczywiście filmowaliśmy kamerą odwróconą do góry nogami; po wywołaniu, tytuł wklejamy odwrotnie. Nie dotyczy to — rzecz jasna — napisu „Koniec", który filmujemy normalnie. Opisany tu przebieg wykonania tricku odnosi się też do filmu odwracalnego (białe litery).

Oczywiście mamy bogate pole do popisu. Litery mogą się zbiegać z wszystkich stron spoza ekranu, mogą tańczyć trochę przed ułożeniem się w napis, mogą tworzyć naprzód nieforemną kupkę i dopiero z niej utworzyć napis, układać się kolejnymi szeregami itp.

Opisane tu filmowanie odwróconą kamerą może odbywać się również przy filmie ośmiomilimetrowym, jeśli zgodzimy się na odwrócenie obrazu stropami na ekranie. Jak bowiem wiadomo, film ośmiomilimetrowy posiada tylko jednostronną perforację (dziurkowanie) i jeśli zechcemy wkleić naszą taśmę „trickową" odwrotnie, to staniemy przed koniecznością odwrócenia jej również stronami tzn. strona prawa będzie lewą i odwrotnie. Jeśl iwiemy, że jest tam zostosowany trick i godzimy się na odwrócenie stron — nie mamy kłopotu, ale wtedy musimy unikać filmowania scen z jakimikolwiek szyldami, plakatami i innymi napisami, które wyszłyby wtedy „jak w lustrze" i zaraz zdradziły użycie tricku.

Również projekcja takiego filmu wymaga nieco uwagi ze strony „operatora": przestawienia ostrości obiektywu projektora, gdy nadejdzie scena trickowa. Albowiem emulsja wklejonego odwrotnie filmu znajduje się po stronie celuloidu reszty filmu.

Zwykły guzik spustowy znajdujący się nieuchronnie na każdej kamerze, a więc i na naszej, pozwala nam w sposób najłatwiejszy, wprost dziecinnie łatwy, na pokazywanie sztuczek, jakich długo uczyć się muszą cyrkowi prestidigitatorzy. Ten tak zwany „stoptrick", należy niewątpliwie do najłatwiejszych w wykonaniu, ale... bardzo trudnych w zastosowaniu, jeśli nie ma być tylko zabawką. Polega bowiem na możliwości wyłączenia części jakiegoś zdarzenia w czasie, a nawet przeszeregowania zdarzeń i to zupełnie bez uciekania się do montażu, poprostu przez zatrzymanie kamery na pewien czas. Prowadzące do tego samego efektu wycięcie części filmu sklejenie pozostałych jest zwykle widoczne w projekcji i łatwo zdradza zastosowanie tricku.

Aby zatrzymanie działania kamery na pewien czas — celem wyłączenia części filmowanych zdarzeń — nie było widoczne na ekranie, kamera musi przez cały czas zachować niezmienną pozycję.

Jak już powiedzieliśmy, trickiem tym możemy zapędzić „w kozi róg" największych czarodziejów świata.

Ludzie mogą znikać nagle (wystarczy zatrzymać kamerę, usunąć naszego aktora i filmować dalej pustą dekorację), przedmioty zjawiać się jak z pod ziemi („Stoliczku, nakryj się") itp.

Trick ten stosujemy najczęściej w tytułach, w filmach instruktażowych, dla pokazania np. sposobu składania jakiejś całości architektonicznej z fragmentów a pokazywanie całej budowy byłoby za długie i za nużące.

Bardzo interesujące zastosowanie ma ten trick dla amatora przy nakręcaniu tytułów. Weźmy dla przykładu tytuł „uwaga!" Aby słowo to uczynić sugestywnym i istotnie napiąć uwagę widza na to, co nastąpi po tytule, słowo to powtórzymy kilkakrotnie w różnych wielkościach pisma.

Naprzód ukaże się „uwaga" małymi literkami w górnym lewym rogu ekranu, po dwu sekundach to samo słowo, ale już znacznie większe, ukaże się pod nim, aby wreszcie znowu po dwu sekundach zjawił się trzeci napis „uwaga!" zupełnie dużymi literami, wypełniającymi cały ekran. Tu więc dwukrotnie zatrzymamy kamerę i w czasie przerw układamy następne słowo tytułu.

Mgr M. Kornicki

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

Pyrosiarczyn potasowy

$K_2S_2O_5$

Synonimy: kaliummeta.

Nazwy obce: łac.: Kalium meta-bisulfurosum; niem.: Kaliummetabisulfit, Kaliumpyrosulfit, pyroschwefligsaures Kalium; an.: potassium metabisulphite, metabisulphite of potash, pyrosulphite of potash; franc.: metabisulphite de potasse, metamisulphite de potassium.

Postać i własności:

Białe lub jasno żółtawe, twarde, stosunkowo trwałe na powietrzu kryształy, lub mąka krystaliczna, o słabym zapachu kwasu siarkawego. W wodzie rozpuszczalne w stosunku 1 : 3 przy 15° C. Podczas gotowania, sól rozkłada się, wytwarzając kwas siarkawy. W alkoholu jest nierozpuszczalny. Reakcję wykazuje kwaśną.

Sposób fabrykacji:

Mocny roztwór węglanu potasowego, nasyca się kwasem siarkawym, po czym sól wytrąca się przy pomocy alkoholu.

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń:

Rozdrobnione, zmielone kryształy winny posiadać dość silny zapach kwasu siarkawego; roztwór wodny pyro-

siarczynu, zadany kwasem nadchlorowym winien strącić biały osad, w którym należy stwierdzić potas. Oznaczenie przydatności dla celów fotograficznych: 1 g pyrosiarczynu potasowego, rozpuszczamy w 20—25 ccm wody destylowanej. Do roztworu tego dodajemy tyle kwaśnego węglanu sodowego, aż ustanie wydzielanie się pęcherzyków gazu. Oddzielnie przygotowujemy roztwór 0,75 g nadmanganianu potasowego rozpuszczonego w 25 ccm wody destylowanej, i do niego wlewamy poprzednio przygotowany roztwór pyrosiarczanu. Całość przesączamy przez bibułę filtracyjną. Jeżeli przesącz jest bezbarwny, pyrosiarczyn jest dostatecznie dobry i silny dla celów fotograficznych.

Zastosowanie w fotografii:

Do zakwaszania utrwalacza. Ze względu na swoją znaczną trwałość, bywa nieraz chętniej używany do konserwowania wywoływaczy, niż np. siarczyn sodowy, szczególnie przy wywoływaczach pyrogallolowych. Czyni wywoływacz bardziej trwałym. Stosując go w wywoływaczach, należy jednak — ze względu na jego kwaśny odczyn — zwiększyć zawartość alkalii, gdyż inaczej zmieni znacznie pH roztworu i na skutek tego nastąpi znaczne zahamowanie procesu wywoływania. Ilość alkalii można zwiększyć dodając albo wodorotlenku sodowego lub potasowego, albo przez zwiększenie ilości dodanego węglanu potasowego, przy czym część alkalii zostaje zużyta podczas reakcji do wytworzenia siarczynu potasowego, 1 część pyrosiarczynu potasowego, działa tak, jak 3 części siarczynu sodowego. A więc używając pyrosiarczyn zamiast siarczynu w zestawach wywoływaczy, zawsze przeliczyć i używać tylko ⅓ ilości siarczynu sodowego.

A oto recepta na wywoływacz zawierająca w swoim składzie pyrosiarczyn potasowy:

Recepta Agfy Nr 111

A.	woda	1000 ccm
	hydrochinon	40 g
	pyrosiarczyn potasowy	40 g
	bromek potasowy	8 g
B.	Wodorotlenek potasowy	100 g
	woda	1000 ccm

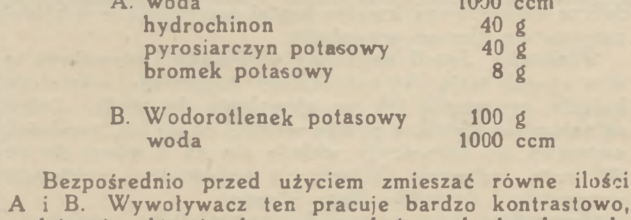
Bezpośrednio przed użyciem zmieszać równe ilości A i B. Wywoływacz ten pracuje bardzo kontrastowo, nadaje się głównie do prac technicznych, kreskowych. Rozkłada się dość szybko.

Ponadto, pyrosiarczyn potasowy służy do usuwania podlewów przeciwodblaskowych na płytach (podlew składający się zwykle z braunsztynu) oraz do usuwania brązowego zabarwienia powstałego na negatywach osłabanych nadmanganianem potasowym. Przy pomocy pyrosiarczynu można również usunąć brązowe zabarwienie palc powstałe od częstego ich maczania w wywoływaczu.

Kopie wykonane metodami szlachetnymi jak np. gumą lub pigentem klaruje się w roztworze pyrosiarczynu potasowego.

Sposób przechowywania:

W zamkniętych słojach szklanych, w miejscach suchych.



Usuwanie plam od wywoływacza z rąk

Chcąc usunąć nieestetyczne zabarwienie rąk powstałe podczas częstej pracy gołymi rękami w wywoływaczu, ręce należy zanurzyć w następującej kąpieli:

woda	1000 ccm
nadmanganian potasowy	15 g
kwas siarkowy stężony	5 ccm

Po kilkuminutowej kąpieli rąk opłukuje się je wodą i ponownie kąpie w roztworze 5-cio procentowym kwaśnego siarczanu sodowego, lub pyrosiarczynu potasowego, lub ostatecznie w świeżym zakwaszonym utrwalaczu. O ile zabieg nie pomógł, ręce należy opłukać i cały zabieg powtórzyć. Chcąc działanie kąpieli przyspieszyć i wzmocnić, podgrzewamy ją do 35—40° C. W podany wyżej sposób można usuwać też plamy od farby stemplowej, lub od atramentu.

Brązowe zabarwienie skóry będące wynikiem działania azotanu srebrowego usuwamy w następującej kąpieli:

woda	1.000 ccm
żelazocjanek potasowy	30 g
bromek potasowy	30 g

Po wykąpaniu rąk, opłukujemy je następnie zanurzamy w zakwaszonym utrwalaczu i wreszcie dokładnie płuczemy.

Po zabiegach wyżej opisanych, zaleca się ręce dokładnie wymyć mydłem, a po wysuszeniu, natrzeć kremem.

Kąpiele i roztwory fotograficzne

najlepiej przygotowywać dzień naprzód. Ma to kilka zalet:

1. następuje całkowite wyrównanie się całego roztworu. Tlen zawarty w zamkniętym naczyniu w którym przechowujemy dany roztwór zużywa się i traci przez to swoje szkodliwe własności.
2. Zmętnienia i wszelkie zanieczyszczenia opadają na dno, tworząc osad, znad którego łatwo jest zlać czysty płyn.
3. Znikają różnice temperatury pomiędzy otoczeniem a ciepłotą płynu i otrzymujemy temperaturę wyrównaną z otoczeniem.

Przygotowanie roztworów, wszelkich kąpieli itd. należy uskuteczniać poza obrębem ciemni. Resztki odważanych odczynników mogą ujemnie wpływać na przechowane lub chociażby tylko używane w ciemni papiery i filmy fotograficzne, oraz aparaturę jak aparaty do powiększeń i kopiarki.

Naklejanie fotogramów na passe-partout

Do naklejania używać tylko klejów roślinnych, wolnych od kwasów. W żadnym wypadku nie używać Syndetikonu, gdyż zawiera on w sobie pewną ilość kwasów, które potrafią nam w krótkim czasie całkowicie zniszczyć powiększenie.

Oto dwie recepty na dobre kleje fotograficzne:

I. 8 g gumy arabskiej rozpuszcza się w 100 ccm wody i do tego dodaje 6 g mąki pszennej i 1 g cukru. Całość podgrzewa się na łaźni wodnej aż do otrzymania klajstrowatej klarownej masy.

II. 1 część mąki pszennej rozrabia się z 2—3 częściami zimnej wody otrzymany mleczny płyn wlewa się do 6—8 części wrzącej wody dobrze mieszając. Otrzymany w ten sposób klej należy możliwie szybko zużyć, gdyż po kilku dniach psuje się już, tworzą się w nim niekorzystne dla fotogramów kwasy. Przez dodanie 1% formaliny, staje się on trwalszy.

III. Bezwonny i trwały klej, można otrzymać rozpuszczając 1 g kwasu salicylowego w 500 ccm wody, dodanie do tego 40 g mąki pszennej i podgrzewanie aż do powstania klarownego klajstru. Tak przygotowany klej można też ładować w tubki.

Chemikalia fotograficzne bezwodne

(np. siarczyn sodu, węglan sodu, węglan potasu) dodawać do wody małymi porcjami (nigdy naodwrót) przyczym płyn dobrze mieszać.

Podczas rozpuszczania przestrzegać, by woda nie miała wyższej temperatury niż 60° C. W ogóle termometr jest bardzo ważnym instrumentem w pracy fotografa lub foto-amatora. Zważać zawsze na właściwą temperaturę.



Lechosław Ślusarczyk, Dzierżoniów P.D.T.

Informacje udzielane Koledze przez niektórych fotografów zawodowych a dotyczące jakoby ujemnego wpływu na „zdolność użytkową" obiektywu od „Praktiflexa" przez używanie go w powiększalniku, są błędne i niczym rozsądnym nie wytłumaczalne.

Na jakość obiektywu używanego do powiększeń należy zwracać tak samo baczną uwagę, jak na obiektyw którym wykonuje się zdjęcia fotograficzne. Chcemy przecież, aby powiększenie nasze było wiernym i geometrycznie identycznym oddaniem negatywu, bez zniszczenia jakichkolwiek szczegółów. Cel ten osiągniemy oczywiście tylko przy doskonale skorygowanym obiektywie. Dla aparatów do powiększeń skonstruowane są specjalne obiektywy jak np. „Varob" Leitza, „Componar" Schneidera, „Texon" Laacka itd. W obiektywach tych korekcja jest nieco inna niż w obiektywie przeznaczonym do zdjęć gdyż w tym ostatnim zależy nam głównie na idealnej ostrości przy nastawieniu na nieskończoność, podczas gdy w obiektywie używanym przy powiększeniu idealna ostrość winna leżeć w odległości rzędu kilkudziesięciu centymetrów. W praktyce jednak, szczególnie zaś przy obiektywach o krótkich ogniskowych (5 cm) korekcja jest bardzo dobra nawet przy kilkunastu centymetrach odległości. Chcąc jednak osiągnąć maksimum pewności, obiektyw przysłonimy nieco i możemy bez żadnych już obaw o ewentualną nieostrość, wykonywać powiększenie. Pewna lekka nieostrożność otrzymywana przy używaniu podczas powiększalnika pełnego otworu obiektywu może mieć nawet cechy korzystne. Zatroca się poprostu strukturę ziarna emulsji negatywowej, a ostrość obrazu jest jeszcze dostatecznie dobra. Piszący te słowa używał do powiększania „Biotara" 1:2 i przy powiększeniu 30 krotnym otrzymał obraz bezziarnisty.

Warto nadmienić, iż Zeiss produkuje specjalne achromatyczne soczewki które nakładało się na Sonnara o 5 cm ogniskowej. Soczewki te zmieniały korekcję tego obiektywu i zezwalały na używanie przy pełnym otworze do powiększeń.

Zwykłe przeciętne obiektywy w powiększalnikach to anastygmaty o prostej budowie, nie dające tego co da „Tessar" lub tp. wysokogatunkowy obiektyw.

A więc Kolego bez obawy, obiektywowi nic się nie stanie, a uzyskacie napewno dobre ostre powiększenia.

Jerzy Jatczyski, Konin:

Dr Hans Harting, autor doskonale opracowanej „Photographische Optik" książki którą w tej chwili można nabyć w Domie Książki, zmarł 21 września 1951 roku w wieku 84 lat. Był on laureatem nagrody państwowej I klasy (Niemieckiej Republiki Demokratycznej) członkiem honorowym Akademii Nauk w Berlinie. Od 1945 roku, aż do śmierci zajmował stanowisko dyrektora naukowego w zakładach VEB Carl Zeiss w Jena. W roku 1902 obliczył produkowany później przez Voigtländera znany obiektyw o nazwie „Heliar".

Nowości techniczne

Błyskawiczna obróbka materiałów fotograficznych

W ostatnim czasie wzrosło w kołach fotograficznych zainteresowanie metodami pozwalającymi na oglądanie gotowej odbitki już po kilku sekundach po wykonaniu zdjęcia. W niniejszej notatce omówimy jedną z metod błyskawicznego wywoływania filmów. Oczywiście nie da się ustalić jednego czasu wywoływania dla każdego typu emulsji, jednak przeciętny czas wywoływania trwa w tej metodzie 30 sekund, niektóre jednak filmy można wywoływać już w 6—15 sekund.

Wywołanie błyskawiczne: Przebieg wywołania zależy od stężenia wywoływacza, od alkaliczności roztworu, jego temperatury i dokładności wymieszania. Największe przyspieszenie wywołania osiąga się wywołując w wywoływaczu silnie stężonym, mocno alkalicznym o podwyższonej temperaturze. Oczywiście przy tego rodzaju wymaganiach, należy podczas wywoływania kąpiel dobrze mieszać, aby nie zaszły nierówności wywołania.

Jest rzeczą wiadomą, że zwykłe emulsje żelatynowe silnie rozmiękczają się lub nawet rozpływają, po zanurzeniu ich do roztworów alkalicznych. Z tego też względu jest koniecznym dodanie do roztworu wywoływacza formaliny. Bezcelowym jest natomiast kąpanie filmu w kąpieli hartującej, przed wywołaniem.

Utrwalanie błyskawiczne: Głównymi czynnikami wpływającymi na przebieg i szybkość utrwalania, są również, koncentracja roztworu, jego temperatura i przemieszanie, oraz rodzaj i ilość halogenidków srebra na jednostkę powierzchni emulsji.

Najodpowiedniejszymi substancjami utrwalającymi w ciągu ca 15 sekund są: cjanek potasowy i rodanki amonowe. Z powodu silnej toksyczności cjanku, stosuje się rodanki.

Prace badawcze wykazały, że najwyższa dopuszczalna granica temperatury wywoływacza i utrwalacza wynosi 54°C, a najodpowiedniejsze stężenie rodanku amonowego wynosi 50%. W tego rodzaju stężeniach nie zachodzi ani spływanie ani marszczenie się emulsji. Jednak w celu zahartowania emulsji, dodaje się zarówno do wywoływacza jak i utrwalacza formaliny. W roztworach o wyższej koncentracji niektóre składniki ulegają krystalizacji i przez to roztwory takie nie nadają się do użytku.

Kąpiel przerywająca: Po wywołania w błyskawicznym wywoływaczu, proces wywołania musi być natychmiast przerwany, gdyż w innym razie powstać mogą różne plamy i nierówności wywołania. Zapobiega temu ciepła, dobrze zbuforowana, kwaśna kąpiel przerywająca w której zanurza się film po wywołaniu.

Płukanie: Jeżeli negatywy wywołane i utrwalone w w/w sposób mają być natychmiast kopiowane, wystarczy krótkie zanurzenie ich po utrwaleniu do wody. Jeżeli są natomiast stawiane pewne wymogi co do ich trwałości, negatywy po utrwaleniu wkłada się na 5 minut do ca 5%-wego roztworu tiosiarczanu sodowego i następnie zwyczajnie i dowolnie długo płucze.

Suszenie: Jest zrozumiałe, że żelatyna emulsji po przejściu wszystkich zabiegów metody błyskawicznej, jest bardziej napęczniała niż np. obrabiana przy normalnej temperaturze i w normalnych stężeniach. Przez to też, jest bardziej wrażliwa na uszkodzenia mechaniczne. Film można wysuszyć przez kilka sekund w strumieniu powietrza podgrzanym do 38°C.

Możliwości zastosowania: Metoda błyskawicznego wywołania nadaje się głównie do wywoływania pojedynczych filmów. Wywoływanie długich filmów w tankach, wymaga ostrej kontroli stężenia roztworów i ich temperatury.

Szczegóły: Poszczególne czasy wywołania i innych zabiegów przedstawiają się następująco:

Zabieg	Recepta	Temperatura	Czas
wywołanie	ID-51	54°C	2 sek.
kąpiel przerywająca		49°C	1 sek.
utrwalenie	IF-14	54°C	2 sek.
płukanie	5%-owy tiosiarczan	20°C	1 sek.
suszenie	prąd powietrza	38°C	4 sek.
		Ogółem	10 sek.

Receptura:

Wywoływacz ID 51

siarczyn sodowy kryst.	160 g
bromek potasowy	26 g
wodorotlenek potasowy	40 g
metol	27 g
hydrochinon	27 g
wody dopełnić do	1.000 ccm

Utrwalacz IF 14

rodanek amonowy	500 g
siarczan magnezowy kryst.	30 g
wody dopełnić do	1.000 ccm



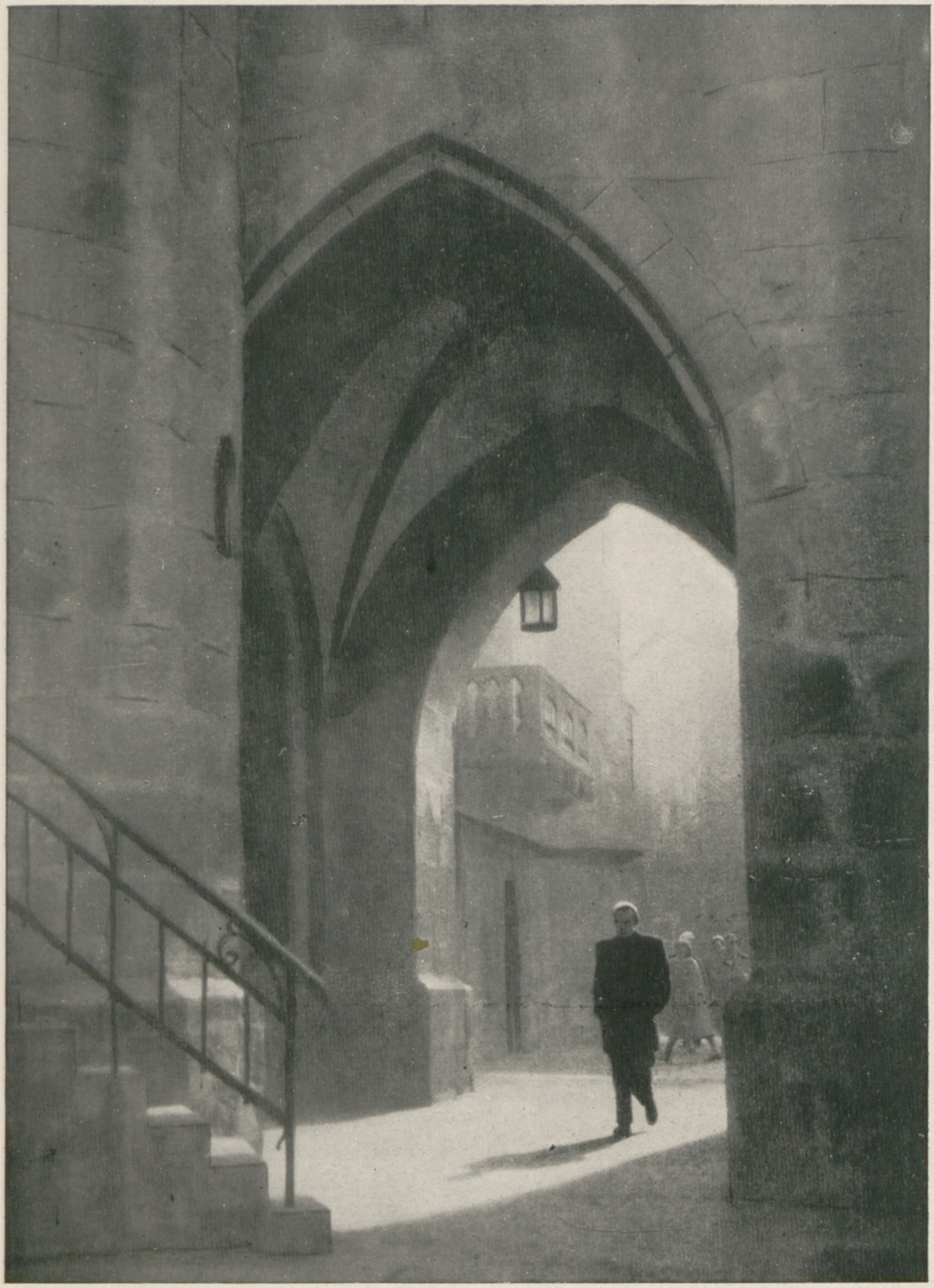
M. D. M. — Warszawa
brom

Eugeniusz Szmidtgal
Warszawa



Współpraca
brom

Janusz Sipayłło
Gdańsk



Patyna wieków I — Adam Śmietański
brom — Poznań



Rybacy
brom

Henryk Karpiński
Gdańsk

(Ciąg dalszy ze str. II okładki)

Reasumując powyższe wyjaśnienia, każdy musi lojalnie przyznać, że zmiana dotycząca wygaśnięcia autorskiego prawa majątkowego w fotografii, którą przynosi nowa ustawa o prawie autorskim — że zmiana ta jest korzystna dla fotografików i stanowi postęp na drodze do zupełnego równouprawnienia fotografiki z innymi sztukami plastycznymi.

Do uwag dotyczących zmian, które odnoszą się do przedmiotu prawa autorskiego i związanych z tym zagadnień pokrewnych, należy jeszcze dodać, że art. 5 pkt. 3) nowej ustawy o prawie autorskim wyraźnie głosi, iż reporterskie zdjęcia fotograficzne nie stanowią przedmiotu prawa autorskiego (tak jak nie są przedmiotem prawa autorskiego informacje prasowe). Wprawdzie toż samo wynikało z prawidłowej interpretacji dawnego prawa autorskiego (patrz: Świat Fotografii Nr 28, Prawnik — Fotografikom, str. 20, wiersz 11-ty od góry i nast.), obecnie jednak doczekało się w nowej ustawie nie budzącego wątpliwości stwierdzenia.

Właśnie z powodu zamieszczenia w tej sprawie wyraźnego postanowienia, zachodzi obawa nadużywania tego przepisu przez niesumiennego lub niezorientowanego wydawcę, względnie urzędnika. Ustawa bowiem nie określa jakie rodzaje zdjęć należy uważać za reporterskie i pozostawia rozstrzygnięcie tej kwestii wykładni prawa autorskiego. Zainteresowanych odsyłam więc do mego, poprzednio zamieszczonego, artykułu o przedmiocie prawa autorskiego. Tutaj dodam tylko, że wspomniany wyżej art. 5 pkt. 3) nowej ustawy o prawie autorskim odnosić się będzie głównie do zdjęć wykonanych przez reporterów i dostarczonych organom prasowym na ich zamówienie. Będą to zasadniczo zdjęcia o charakterze dokumentarnym, a nie artystycznym.

Należy od samego początku występować z całą energią przeciwko ewentualnemu interpretowaniu pojęcia zdjęcia reporterskiego w sposób rozszerzający i trzeba zwalczać stanowczo jakiekolwiek intencje zaliczania do reportażu tych fotogramów, które posiadają wartość artystyczną i nie zostały wykonane przez zawodowego reportera na zlecenie jego pracodawcy, a jedynie treścią tematu są podobne do zdjęcia reporterskiego.

B. — Prawo autorskie osobiste otrzymało w nowej ustawie miano „autorskich dóbr osobistych" i z tego względu będę odtąd używał powyższej nazwy dla określenia tego prawa.

Nowa ustawa o prawie autorskim nie wprowadza żadnych zmian do znanej na mtreści autorskich dóbr osobistych (Świat Fotografii Nr 29) i nie widzę na razie potrzeby zamieszczać na ten temat uzupełnień lub dodatkowych komentarzy.

Zanotować jednak trzeba, że zaszły pewne zmiany odnoszące się do represji cywilnej i karnej za naruszenie prawa autorskiego, a autorskich dóbr osobistych w szczególności.

W zakresie cywilnym nowa ustawa nie przewiduje już możliwości uzyskania przez autora tzw. „pokutnego", czyli odszkodowania pieniężnego za krzywdę moralną, ale reszta uprawnień twórcy pozostała nienaruszona.

Natomiast w zakresie represji karnej, ochrona praw autora doznała w znacznej mierze wzmocnienia. Dotyczy to w pierwszej linii naruszenia autorskich dóbr osobistych przez popełnienie tzw. plagiatu (czynne naruszenie prawa do autorstwa dzieła). Art. 59 § 1 nowej ustawy o prawie autorskim brzmi: „kto przywłaszcza sobie cudze autorstwo, podlega karze aresztu do lat dwóch i grzywny do 50 000.— zł albo jednej z tych kar".

Za dokonanie takiego czynu groziła dotychczas kara jednego roku aresztu i 10 tysięcy złotych grzywny. Ponadto dawniej z oskarżeniem o popełnienie plagiatu mógł wystąpić do sądu tylko zainteresowany autor (a po jego śmierci — najbliższa rodzina), czyli, że sprawa mogła się toczyć jedynie z oskarżenia prywatnego. Obecnie już nie tylko autor, ale każdy ma prawo zawiadomić prokuratora o przywłaszczeniu sobie przez kogoś cudzego autorstwa. W takim wypadku prokurator przeprowadzi śledztwo i jeżeli doniesienie potwierdzi się, zostanie przeciwko winnemu wniesiony z urzędu akt oskarżenia, a następnie przestępca będzie ukarany przez sąd, w normalnym trybie postępowania karnego.

Z faktu publicznego pościgu przestępcy wynika dalsza jeszcze konsekwencja. O ile bowiem każdy obywatel ma prawo donieść do prokuratora o spostrzeżonej przez siebie kradzieży autorskiej — o tyle każdy urząd, przedsiębiorstwa państwowe lub spółdzielcze, każda instytucja publiczna — ma obowiązek zrobić takie doniesienie. Obowiązek ten wypływa z art. 228 kodeksu postępowania karnego (Dz. Ust. z 1950 r., Nr 40, poz. 364). Winien o tym pamiętać Zarząd Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, a przede wszystkim Zarząd Polskiego Związku Fotografików, zrzeszającego artystów zawodowych.

Trzeba podkreślić, że powyższe ma zastosowanie tylko do wypadku przywłaszczenia cudzego autorstwa. Naruszenie innych autorskich dóbr osobistych nie podlega ściganiu z urzędu przez prokuratora, ale tak jak dawniej pokrzywdzony twórca może sam wystąpić do sądu o ukaranie winnych, w trybie skargi prywatno-karnej.

Za naruszenie któregoś z tych pozostałych autorskich dóbr osobistych, a także za naruszenie autorskiego prawa majątkowego, został również zwiększony wymiar kary. Art. 59 § 2 nowej ustawy o prawie autorskim stanowi, że „kto ... narusza cudze prawo autorskie w celu osiągnięcia korzyści materialnej lub osobistej, podlega karze aresztu do jednego roku i grzywny do 30.000 złotych lub jednej z tych kar". Przypominam, że nieumyślne naruszenie cudzego prawa autorskiego nie ulega karze.

A teraz parę uwag ogólnych o nowej ustawie o prawie autorskim. Przepisy nowego prawa stosują się także do praw autorskich istniejących w dniu jego wejścia w życie, a więc już wg nowego prawa ocenia się czas i warunki trwania prawa autorskiego, uprawnienia twórców itd. również w stosunku do dzieł stworzonych jeszcze pod rządem dawnego prawa autorskiego.

Nowa ustawa posiada strukturę nie wiele odbiegającą od konstrukcji starej ustawy. Zupełnej zmianie uległa numeracja artykułów, nawet tych, których treść pozostała niezmieniona, o czym należy bezwzględnie pamiętać przy korzystaniu z moich wyjaśnień, drukowanych uprzednio. Ustawa nie jest niestety wolna od pewnych niejasności i sprzeczności, które wymagać będą komentarzy także na łamach prawniczej literatury fachowej.

Ostatnie zmiany prawa autorskiego nie poszły, w odniesieniu do fotografii, po linii wytyczonej przez p. Edwarda Drabienkę w jego artykule pt. „Zagadnienia prawa autorskiego", zamieszczonym w Nr 17 Świata Fotografii. Tezy, zawarte we wspomnianym artykule, nie opierały się na pogłębionej analizie prawa autorskiego, (dowód: twierdzenie p. Drabienki jakoby art. 15 pkt. 7 dawnej ustawy o prawie autorskim miał stanowić generalne zezwolenie na rozpowszechnianie fotografii drukiem, bez zgody właściwego twórcy!). Dobrze się stało, że takie nieugruntowane koncepcje, a w dodatku krzywdzące fotografikę, jako jedną z gałęzi sztuk pięknych — nie znalazły żadnego echa w dotyczących fotografii zmianach, wprowadzonych do prawa autorskiego. Notuję to na zakończenie niniejszych uwag i muszę przyznać, że nie bez pewnej satysfakcji.

Adw. Henryk Kaden

Nowe książki

W. A. Jasztołd-Goworko: Rukowodstwo po fotografii. Goskinoizdat, Moskwa — 1951.

przystępnie, technikę pracy fotograficznej. Autor omówił Jest to podręcznik, omawiający szczegółowo a jednak oddzielnie próbkę negatywową, oddzielnie pozytywową, technikę wykonywania różnego rodzaju zdjęć. Podane zostały teoretyczne podstawy chemicznych procesów zachodzących w fotografii, uzupełnione licznymi praktycznymi receptami. Wywody dotyczące techniki zdjęć, poparto przykładami reprodukowanymi na oddzielnych planszach. Z książki skorzysta każdy zajmujący się fotografią. Zarówno amator, jak fotografik i technik. Do obszernej wiedzy o fotografii, przyczyniła się niemało nauka radziecka.

N. I. Kiriłłow, C. M. Antonow: Processy cwietnoij fotografii. Goskinoizdat, Moskwa — 1951.

Doskonale i na wysokim poziomie opracowane compendium fizyko-chemicznych procesów fotograficznych. Szczegółowe omówienie teoretycznych podstaw, liczna i pożyteczna receptura oraz przejrzysty podział całego zawartego w książce materiału, składa się na dzieło potrzebne każdemu zajmującemu się nieco głębiej fotografią.

Jurij Jekielczik: Izobrazitelnoje masterstwo w fotografii. Goskinoizdat, Moskwa — 1951.

Poszczególne rozdziały tej książki, w polskim tłumaczeniu znajdzie Czytelnik w bieżących numerach Świata Fotografii. Nie będziemy więc podawać recenzji, gdyż każdy który dotychczas czytał i czytać będzie polskie tłumaczenie osobiście przekona się, o wysokim poziomie. W wypowiedziach autora znaleźć można niejedną odpowiedź na dręczące nas pytanie dotyczące kierunków rozwoju i prądów panujących w dzisiejszej fotografii artystycznej walczącej o realizm socjalistyczny.

Dr Fr. Lühr, A. Nürnberg: AGFA-Rezepte. Erprobte Vorschriften zur Behandlung photographischer Materialien. Filmfabrik AGFA, Wolfen 1951.

Zbiór wszystkich recept opracowanych przez laboratoria Agfy. Omówiono też i podano charakterystykę wyrobów Agfy, łącznie z Agfacolorem. Książka opracowana jest w formie notatnika, który stale można uzupełniać.

Kurt Brandt: Das richtige Filter. Verlag Wilhelm Knapp, Halle/S 1951.

Szczegółowa monografia filtrów stosowanych w fotografii. Omówiono rodzaje i typy emulsji fotograficznych, rodzaje filtrów i skutki ich działania przy świetle naturalnym i sztucznym.

Errata

W numerze 29, w dziale Prawnik-Ftografikom, chochlik drukarski zamieścił zbytecznie dwa razy tytuł tego działu (raz z podkreśleniem, drugi raz bez). Jednocześnie, na str. 25, w prawej kolumnie, chochlik pożarł jeden wiersz, któr powinien był być wydrukowany po wierszu 32-im, od góry. Całe to zdanie winno brzmieć — „Twórca ma prawo niezgodzić się by jego dzieło było w ogóle opublikowane, wystawione lub rozpowszechnione w formie reprodukcji, czy jakiejkolwiek innej".

W tej samej kolumnie, w wierszu 3 im od dołu, zamiast przecinka winna być kropka, a po kropce (postawionej po słowie „fotogramu") powinien być wydrukowany początek zdania (którego brakł w brzmieniu „Pomijając fakt, że dosłownie obcięcie części fotogramu jest bezprawnym..." i już tak dalej, jak w tekście wydrukowanym.

Poza tym na str. 27, w prawej kolumnie, w wierszu 3-im od góry, zamiast „Twórce", winno być „Twórca"; a w wierszu 30/31 od góry, zamiast „stosunkowa", winno być „stosunkowo".

W numerze 27, w tymże dziale, na str. 14, w prawej kolumnie, w wierszu 6-ym od góry, zamiast „czyjeś", winno być „czyjejś", a na str. 15, w lewej kolumnie, w ostatnim wierszu artykułu, zamiast „i dziele", winno być „o dziele".

W numerze 29, w artykule Inż E. Smidtgala, na stronie 10, ozpalta prawa opuszczony został jeden wiersz między wierszami 20 i 21. Zniekształcone w ten sposób zdanie poboczne powinno brzmieć: „...proporcjonalnie do znaczenia poszczególnych elementów będących źródłem promieniowań, rozróżniamy promieniowanie główne, oraz promieniowanie podrzędne czyli wtórne".

W numerze 28, uległ pewnemu zniekształceniu początek artykułu Mgr T. Lubosiewicza, na skutek pomyłki składacza. Dla prawidłowego odczytania tej części artykułu należy trzy wiersze dolne z prawej kolumny, na str. 13 — odczytać dopiero po przeczytaniu pierwszego wiersza z lewej kolumny, od góry na str. 14.

Za powyższe błędy durkarskie którym zapobiedz się nie dało, przepraszamy wszystkich Czytelników.

Redakcja

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAGUJE KOLEGIUM REDAKTOR TECHN.: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTR.: Zbigniew Dorożalski, Poznań, Polna 27 m. 5. Konto NBP VO/M 410-113-20 i PKO V-1188/113. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. — Redakcja nie zwraca nadesł. rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. — Cena ogłoszeń: cała str. 300 zł; ½ str. 180 zł; ¼ str. 105 zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz 60 groszy — (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

Pozn. Zakł. Graf. 2 — Zam. 1728/52 — K-3-10829 — Nakład 1300—Pod. do druku 19. 11. 52 Druk ukończ. 5. 12. 52

Papier druk. sat. kl. V A1/60g

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71

CENA 4 ZŁ

Okładkę projektował art. grafik Maciej Wierciński